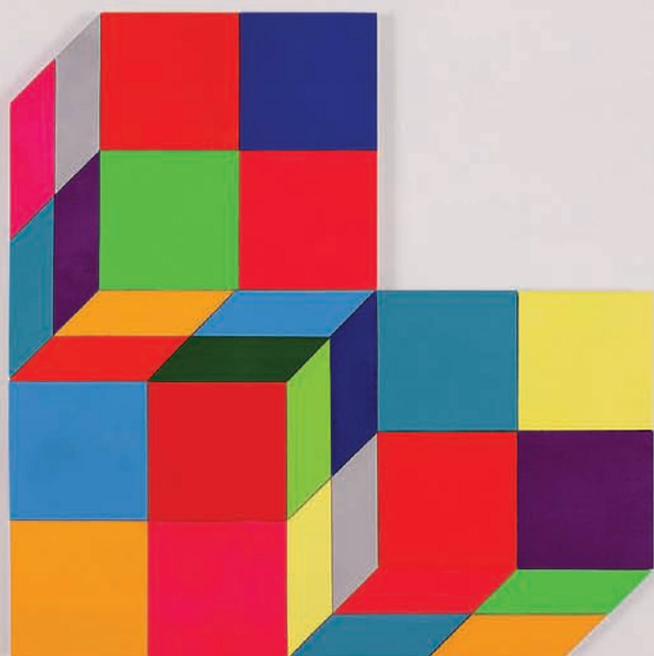
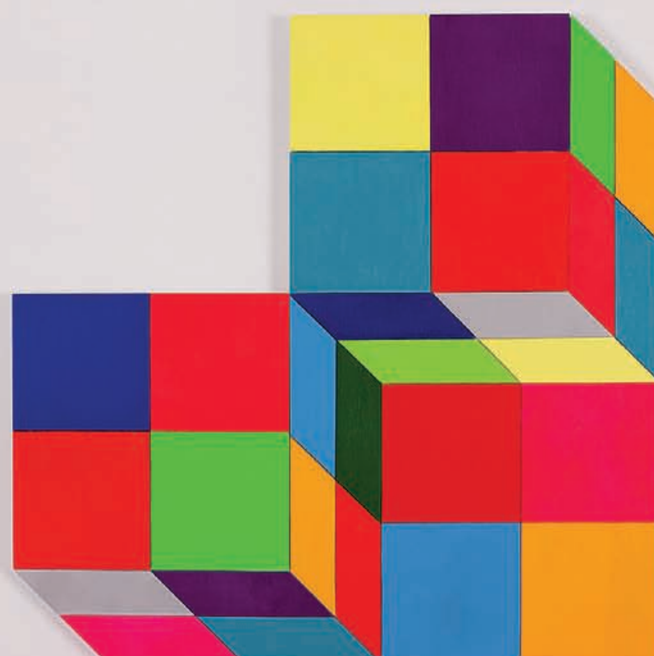
Мастацтва

ЛІПЕНЬ **2013** WWW.KIMPRESS.BY E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY

#07



Караліна Машчыньска.
Ортус I.
Шаўкаграфія, ПВХ.
2011.

«PRINT/SCREEN/PRINT» — выстава студэнтаў дзвюх польскіх акадэмій, Кракаўскай і Катавіцкай, праходзіла ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва. Назва адсылае да тэхнічных сродкаў, якія выкарыстоўваюць аўтары, навучэнцы майстэрняў шаўкаграфіі і лічбавай візуалізацыі. Кіраўніку майстэрняў Вальдэмару Вэнгжыну ідэя такога спалучэння падаецца лагічнай і цікавай… Студэнцкія працы ўражвалі не толькі майстэрствам, іх яднала вольнасць ва ўвасабленні задумы.

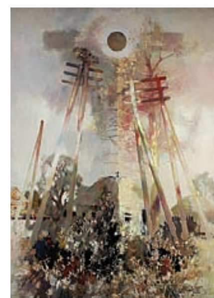




Паўліна Вальчак. Гульні I. Шаўкаграфія на блясе, магніты. 2012.

Паўліна Шатанік. Без назвы. Папера, шаўкаграфія. 2012.

змест



На першай старонцы вокладкі: **Жанна Грак. Аб'ёмная плоскасць. Дрэва, пігменты, лак. 2012.**

«МАСТАЦТВА» № 7 (364). ЛІПЕНЬ, 2013.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР **ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА ГРАМЫКА**. РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: **ТАЦЦЯНА АРЛОВА, АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ, ГАЎРЫІЛ ВАШЧАНКА, ВОЛЬГА ДАДЗІЁМАВА, МІХАСЬ ДРЫНЕЎСКІ, ІНЭСА ДУШКЕВІЧ, ВАЛЕРЫЙ ЖУК, ЭДУАРД ЗАРЫЦКІ, АЛЕНА КАВАЛЕНКА** (НАМЕСНІК ГАЛОЎНАГА РЭДАКТАРА), **ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ, УЛАДЗІМІР РЫЛАТКА, РЫЧАРД СМОЛЬСКІ, УЛАДЗІМІР ТОЎСЦІК, РАСЦІСЛАЎ ЯНКОЎСКІ, АЛЯКСАНДР ЯФРЭМАЎ**.

МАСТАЦКІ РЭДАКТАР **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ**. ЛІТАРАТУРНЫ РЭДАКТАР **АЛЕНА ГРАМЫКА**. ФОТАКАРЭСПАНДЭНТ **АНДРЭЙ СПРЫНЧАН**. НАБОР: **ІНА АДЗІНЕЦ**. ВЁРСТКА: **АНДРЭЙ ГАНЧАРОЎ, АКСАНА КАРТАШОВА**.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». ВЫДАВЕЦКАЯ ЛІЦЭНЗІЯ № 02330/0494414 АД 17 КРАСАВІКА 2009 ГОДА.
АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

© «МАСТАЦТВА», 2013.

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Падпісана ў друк 15.07.2013. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,24.
Тыраж 1722. Заказ 2207.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.

■ ПАДЗЕЯ

Гаўрылу Вашчанку — 85

ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.



Свой юбілей мэтр адзначыў выстаўкай у Гомелі, у галерэі, якая ўжо дванаццаты год носіць ягонае імя.

Вашчанка — жывая гісторыя нашай культуры, класік «суровага стылю». Народны мастак Беларусі паводле афіцыйнага статуса, патрыярх беларускага выяўленчага мастацтва паводле сутнасці. Ён нарадзіўся ў краіне, якая называлася Савецкі Саюз. Сацыялістычны рэалізм, які панаваў у тагачасным мастацтве, фактычна меў мэтаю знівеляваць шматквецце нацыянальных культур і творчы імпэт выбітных асобаў. Гаўрылу Вашчанку таксама даводзілася працаваць у прапанаваных абставінах. Але што б ён ні рабіў, да якой бы тэматыкі ні звяртаўся, у выніку заўжды атрымлівалася *мастацтва*. Гэта адзнака вялікага таленту — заставацца сабою.

Прычына гэтай трываласці ў тым, што мастаку было ўласціва пачуццё радзімы. Ён заўсёды заставаўся беларусам, палешуком.

Ёсць такая рэч — культурная геаграфія. Рэгіён альбо краіна тады становяцца паўнавартаснымі, калі да іх лёсу прычыніўся сваёй творчасцю мастак альбо пісьменнік. Палессе мы ведаем дзякуючы Мележу і Вашчанку. Адзін словам, другі фарбамі адкрылі свету гэту цудоўную зямлю.

Нездарма і свой юбілей Гаўрыла Харытонавіч сустракаў з землякамі. І выстаўку зрабіў у сталіцы Палесскага краю. Работы розных часоў аб'яднала містычнае пачуццё прыцемкаў як стану прыроды і настрою душы. Гэты настрой унутранай засяроджанасці ўласцівы Гаўрылу Вашчанку ад першых крокаў ў мастацтве. На выставе згадаліся радкі Алеся Пісьмянкова:

«Драбнее крок, чуйнее ціш, слабее зрок, цяжэе крыж...»

На адкрыцці выстаўкі мэтр, якога земляк лічаць неафіцыйным амбасадарам Палесся ў сталіцы краіны, сапраўды выглядаў патрыярхам. Ад мудрасці сціплым, ад таленту прыгожым.

Пётра Васілеўскі.



Вясна. Лада. Алей. 1995–2013.



Май. Алей. 2011.



Памяць. Алей. 2011.

АРТ-СКРЫЖАВАННІ

ВЫСТАВА СЯРГЕЯ ШАБОХІНА «WOZU POESIE?» у Акадэміі мастацтваў Берліна арганізавана ў рамках еўрапейскага паэтычнага фестывалю. Мастак запрасіў да ўдзелу 47 паэтаў з 47 краін, якія мусілі згадзіцца з пэўнымі ўмовамі: выйсці ў публічную прастору сваёй краіны, напісаць на роднай мове лозунг, што тычыцца мясцовага стану культуры і грамадства, і захаваць ананімнасць — апрануць чырвоную маску.

З дапамогай выказвання на роднай мове трэба было суаднесці такія паняцці, як «паэзія», «грамадства», «радзіма». Ці выкарысталі паэты дадзеную магчымасць і ці здолелі сфарміраваць выказванне такім чынам, каб яно стала значным, пабуджальным ці хаця б трывожным? Ці атрымалася ў іх прадставіць краіну без боязі, намацаўшы мяжу паміж адзінкавым (свабодай паэтычнага самавыражэння) і агульным (справядлівасцю), а таксама той спосаб, якім гэта мяжа ўстанаўліваецца сёння? Што мы наогул думаем пра межы і ці здольныя іх пераадольваць?

У краінах Цэнтральнай і Усходняй Еўропы апошняе пытанне загучала па-новаму пасля падзення Берлінскай сцяны. Тут зноў загаварылі пра калектыўную ідэнтычнасць, а паняцці «нацыя» і «радзіма» пачалі напаўняцца новымі значэннямі. Аднак што стала са старымі значэннямі — з нацыянальным гонарам, мадэрнай нацыянальнай культурай, з уяўленнямі пра гармонію і генія?

Гэтыя пытанні хвалююць і сучасных мастакоў, але ці здольны паэт выходзіць за межы



рашэння ўнутраных задач мастацтва да той агульнай прасторы сэнсаў і жыцця, якая скіроўваецца нашай адказнасцю перад сабой і іншымі?

Атрыманы вынік з 47 фатаграфій дае адказы на пастаўленыя пытанні. Выстаўлены ў публічную прастору лозунг сёння можа мець сілу толькі ў тым выпадку, калі ён сведчыць пра сапраўды значнае. Маска падкрэслівае, што аўтар знаходзіцца на мяжы і што яго пасланне ўтойвае ў сабе пагрозу. Для паэзіі гэта можа азначаць замах на само яе цела і кроў, на выбух матэрыі знутры. Але нямногім удзельнікам удалося пераадолець «гета» паэзіі і выйсці за яе рамкі, зрабіўшы важнае выказванне.

В.Ш.

ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

«Штодзённае жыццё. Портленд. Штат Мэн. ЗША»
Выстава амерыканскіх мастакоў
Галерэя «Артплац» Рэспубліканскага тэатра беларускай драматургіі



Кейт Сібоўл. Маленькія жыцці. Папера, лічбавы друк.

15 творцаў засяродзіліся на пабытовых момантах жыцця, каб перадаць асабісты досвед паўсядзённасці. Уражвае ўзровень рэфлексіі — да кожнай работы аўтары дадаюць каментары (без падрабязнага тлумачэння некаторыя творы страчвалі б шмат), апісваюць дэталі і звычкі, аналізуюць жыццё ў невялікім горадзе.

Многія ўдзельнікі выставы робяць акцэнт на прыгажосці прыроды: кожны дзень яна паўстае ў звыклых і незвычайных формах, а сам працэс яе замалёўвання ператвараецца ў медытацыю. Так, кавалак марской вяроўкі на пяску ўвасабляе лінію да падсвядомага і метафару штодзённай працы, а вада, што бяжыць пад мостам, нагадвае: мы заўсёды прыходзім аднекуль і кудысьці ідзем, нават калі жывем у адным і тым жа месцы.

Таўстуха ў леапардавым камбінезоне, пажылы трактарыст, які трымае маладую жанчыну на каленях, настольны каляндар з росчыркамі-завітушкамі, пэчварк-калаж, «сшыты» з рознакаляровых будняў сярэднестатыстычнай маці... Філасофія паўсядзённага складваецца з мазаікі шматлікіх навакольных уплываў. Упарадкаванае руціннае быццё стварае чалавеку зону камфорту — тое, што мы называем паўсядзённасцю, але крыху больш пільны погляд на яе і спроба аналізу парушае межы гэтай зоны, дазваляе не толькі назіраць за застылай гісторыяй свайго жыцця, але развівацца і ісці далей.

Алена Каваленка.

СКРЫПТАГРАМА

ВОЛЬГІ РЫБЧЫНСКАЙ



Усё часцей назіраю тэндэнцыю звароту да мастацтва мінулых дзесяцігоддзяў, якая ўвасабляецца ў выставачных і даследчых праектах. Модным стала аналізаваць адрывістыя падзеі нядаўняй гісторыі. Вынікам становіцца, з аднаго боку, падзейная інтэнсіфікацыя (выдадзены альбом «Беларускі авангард 1980-х»; створаны віртуальны музей беларускага авангарда пад кіраўніцтвам Вольгі Архіпавай; прайшлі выставы Генадзя Хацкевіча, Аляксея Жданава, Уладзіміра Лапо...), з іншага — адбываецца міфалагізацыя гэтай гісторыі.

Беларускі авангард 1980—1990-х гадоў застаецца тэрыторыяй малавывучанай, ён існуе хутчэй у фармаце версій, успамінаў сучаснікаў і па гэтай прычыне складае аснову для міфатворчасці. Так званай акадэмічнай трактоўкі гісторыі гэтага перыяду пакуль не існуе, выйсця на новы ўзровень — архівавання, вывучэння, фіксацыі і дэманстрацыі — на жаль, не адбываецца.

За гэтай міфатворчасцю мы страчваем сучаснасць. Усе высілкі прыкладаюцца на рэфлексію гісторыі 1990-х і 2000-х гадоў, за рамкамі застаецца аналіз актуальных падзей сучаснага працэсу.

У гэтай перспектыве надзённай бачыцца новая артыстычная стратэгія — не актывізму, але «передзвіжніцтва». Па-ранейшаму з'яўляюцца моцныя мастацкія ініцыятывы, як, напрыклад, праект арт-групы «Беларускі клімат» «Рэтраспектыва» (Музей сучаснага выяўленчага мастацтва), у якім была прапанавана стратэгія «ўкаранення ў народ» шляхам інтэрпрэтацыі гісторыі ў межах экспазіцыі — размыццё рэальнасці і выдумкі, кантэнту і формы, гісторыі і сучаснасці. Успаміны ўдзельнікаў тых падзей становяцца фактамі гісторыі сучаснага беларускага мастацтва, а іх творы — адрывістымі пасланнямі.

А ў канцэпцыі гэтай экспазіцыі сфармулявана новая версія недалёкага мінулага і пункт гледжання на працэсы сучаснага мастацтва: «Больш няма Вялікага наратыву — ёсць толькі асобныя наратывы чат-паведамленняў. Няма ўжо Вялікай гісторыі — ёсць кароткія месіджы глабальных/бясконцых лакальнасцей».■

Паветра і святло

Выставы Івана Сталярова
Віцебскі мастацкі музей
Музей імя Паўла Масленікава ў Магілёве

МІХАСЬ ЦЫБУЛЬСКІ

З дзевяноста гадоў віцебскага мастака Івана Сталярова пяцьдзясят аддадзены акварэлі? Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі мог бы лічыць усё гэта ўласным творчым дасягненнем, калі б не велізарная колькасць падрыхтаваных ім за гэты час вучняў, што сталі гонарам сусветна вядомай Віцебскай школы акварэлі.

Карэнны віцяблянін, Іван Сталяроў яшчэ ў даваенны час вучыўся ў Віцебскім мастацкім вучылішчы. А пасля — у 1947—1951 — у Мінскім мастацкім вучылішчы ў Валянціна Волкава, Івана Раманоўскага, Хаіма Ліўшыца і на кафедры графікі ў Маскоўскім паліграфічным інстытуце (1960). Працаваў выкладчыкам Віцебскага мастацка-графічнага педагагічнага вучылішча, а пасля яго ператварэння ў мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С.М.Кірава да сярэдзіны 1980-х гадоў выкладаў там акварэль. Атрымаў званне дацэнта кафедры малюнка і жывапісу, напісаў дапаможнік «Акварэль», выдадзены ў выдавецтве «Вышэйшая школа» (1980). З 1957 года ўдзельнічаў больш чым у 100 мастацкіх выставах у Беларусі і за яе межамі; пачынаючы з 1995 года — у складзе суполькі «Віцебская акварэль».

Для Віцебскай школы акварэлі асоба Сталярова знакавая. Ён стаяў ля яе вытокаў, з'яўляўся адным з першых яе настаўнікаў. Ці не ўпершыню звярнуў увагу на неабходнасць вылучэння акварэлі ў асобны курс, адзначыў важнасць стварэння адпаведнай методыкі навучання. І ўсёй сваёй творчасцю Іван Сталяроў папулярызаваў пэўную сістэму творчых прынцыпаў, абуджаў у сваіх вучнях шчырую зацікаўленасць мастацтвам акварэлі, прагу да засваення тонкасцей рамяства.

Творы Івана Сталярова — класіка віцебскай акварэлі. У іх знайшлі ўвасабленне тыя магутныя традыцыі, якія стагоддзямі накопліваліся ў нетрах рэалістычнага мастацтва. Фундаментальнасць ведаў у галіне колеразнаўства, гісторыі, тэхнікі і тэхналогіі акварэльнага жывапісу сталі для мастака тым грунтам, які на працягу ўсіх этапаў працы фарміраваў яго погляды і творчыя прынцыпы.

Адно з цэнтральных месцаў у работах мастака займаюць камерныя па настроі і фармаце краявіды роднай беларускай зямлі. Сярод жанравых разнавіднасцей пейзажа Сталярову найбольш блізкія эпічны і элегічны, цесна злучаныя з прысутнасцю рамантычна-летуценных, лірычных, сентыментальных матываў. Пейзажы мастака — гэта не проста выявы мясцін, што ўсхвалявалі яго. Гэта глыбока аўтарскае выказванне, якое ўвасабляе перажыванні творцы і стан яго душы. Своеасаблівая разнавіднасць «ціхага» пейзажа, у аснове якога — усёпаглынальнае пачуццё спакою. У падобнай тыпалогіі «ціхага» пейзажа ёсць свая паэтыка: ён падкрэслена някідкі. Гэта шмат у чым пейзажы настрою, напоўненыя бязмернай колькасцю адлюстраваных інтанацый. Прыслухоўваючыся да прыроды і яе розных станаў, мастак імкнецца максімальна захаваць і данесці да гледача яе самаадчуванне, асабліва ўважліва ўглядаецца ў яе боскую прыгажосць. Важную ролю ў пейзажах Сталярова адыгрывае святло, якое стварае глыбокую танальную перспектыву, узмацняе выразнасць кампазіцый. Адметнай асаблівасцю твораў з'яўляецца іх тапаграфічная дакладнасць, што зусім не замінае дасягненню ў вобразах высокай ступені абагульненняў.


Возера. Акварэль. 2011.

У вясковых і гарадскіх краявідах Сталярова рэдка сустракаюцца постаці людзей. Прастора нібы дэманструе жаданне аўтара адысці ад паўсядзённай мітусні, зачароўвае шматграннасцю паэтычных інтанацый і вобразнай непасрэднасцю. Нават індустрыяльныя пейзажы не пазбаўлены пэўнага лірызму. У акварэльных кампазіцыях гледача ўражвае складаная нюансіроўка колеру, якой Іван Сталяроў нярэдка дасягае дзякуючы толькі яму вядомым лесіровачным спалучэнням фарбаў.

Мастацтва Сталярова камернае па сутнасці, глыбока пранікліваe па змесце, патрабуе ўнутранай засяроджанасці, душэўнай раўнавагі. І разам з тым гэта «ціхая лірыка» яго акварэляў не такая ўжо і ціхая, паколькі за супакоенасцю сюжэтаў крыецца аптымізм творцы і глыбокая вера ў незгасальную і праўдзівую каштоўнасць рэалістычнага мастацтва.

Апрача вялікай колькасці краявідаў Прыдзвінскага краю, гарадскіх пейзажаў Віцебска, Полацка, Наваполацка, Браслава (нізкі «Прыдзвінскі край», «Браслаўшчына», «Полацк», «Новабудоўлі Наваполацка», «Час навальніц», «Край блакітных азёр і празрыстых рэк»), напісаных Іванам Сталяровым у розныя гады і прадстаўленых на выставах у Віцебску і Магілёве, нельга не адзначыць і серыі твораў, прывезеных мастаком у свой час з паездак па Літве, Латвіі, Арменіі і Паўночным Каўказе. У іх дакладна адлюстраваны не толькі ландшафты і гістарычныя помнікі — праз каларыстычны лад кампазіцый выразна перададзены нават характар паветра той ці іншай краіны.

Сярод сюжэтных кампазіцый пераважная большасць звязана з тэмай партызанскай барацьбы. Упрацяглай па часе серыі «Па слядах партызанскай славы» ў стылі своеасаблівага «мастацкага дакументалізму» знайшло адлюстраванне многае з перажытага ім самім у гады Вялікай Айчыннай вайны.

У мастака шмат вучняў, якія маюць даволі шырокі дыяпазон стылістычных прыхільнасцей і творчых арыенціраў. А вось сам Іван Сталяроў на ўсё жыццё застаўся верным традыцыям рэалістычнай акварэльнай класікі. На гэтым шляху ён набыў сваю ўласную манеру, сцвердзіў мастацкія погляды на свет. ■

МАСТАЦТВА ДЛЯ «МАСТАЦТВА»



Мастацтва шматстайнае. І няма такога закону, якому б яно падпарадкоўвалася. Канцэпт «Аб'ёмная плоскасць» вызначаецца свабодай пастаяннага руху формаў, ідэй, пачуццяў, колеру, святла...

Геаметрычная пабудова аб'екта ўяўляе сабой прасторавую ілюзію, якая ў рэальнасці не існуе. Месцазнаходжанне ў прасторы варыятыўнае, верхні і ніжні, левы і правы куты могуць мяняцца месцамі. Такім чынам адбываецца бясконцы рух як унутры аб'екта, так і ў прасторы. Ідэя трансфармацыі выяўляе магчымасць змены, руху і новага развіцця формы. Плоскасць становіцца аб'ёмнай.
Жанна Грак.

КНІГА СКАРГАЎ

Дзмітрый Сурскі,
старшыня Беларускага саюза дызайнераў:



— У нашым творчым цэху з'явіліся праблемы ва ўзаемадачыненнях з заказчыкам. Змянілася заканадаўства, у выніку чаго нас абавязалі праводзіць тэндары і конкурсы, у тым ліку і на мастацка-праектныя віды работ. Раней лічылася, што гэта інтэлектуальная маёмасць, і на выкананне такіх работ конкурс не патрабаваўся. Праблема нават не ў тым, што некаторыя працы занадта спецыфічныя, спецыялістаў мала і знайсці канкурэнтаў даволі цяжка, а ў тым, што ў гэтых конкурсах выйграе той, хто патрабуе меншае фінансаванне, а крытэрый мастацкай якасці ўжо быццам бы і не ўлічваецца.

ЧАМУ?

Чаму мастацкім кіраўніком Мазырскага драматычнага тэатра імя Івана Мележа прызначаны чалавек без спецыяльнай прафесійнай адукацыі?

Ірына Міронычава,
начальнік аддзела ідэалагічнай работы, культуры і па справах моладзі Мазырскага райвыканкама:



— У Вікторыі Кузняцовай ёсць вышэйшая адукацыя і вопыт працы ў сцэнічным калектыве. Яна не староннi чалавек, добра разумее палітыку ўстановы. Зараз Мазырскі тэатр знаходзіцца на рэканструкцыі, а гэта — справа сур'ёзная. Сёння ў кожнага чалавека, які тут працуе, апрача асноўных абавязкаў ёсць яшчэ і дадатковыя, бо падчас рамонту многія пасады былі скарочаны. Таму вельмі важна, каб усё было адрэгулявана, а ў калектыве захоўвалася нармальная атмасфера. Мы сустракаліся з акцёрамі, галоўным рэжысёрам і сітуацыю растлумачылі. Знайшлі паразуменне. Галоўнае, што з'ява гэта часовая і, думаю, не пашкодзіць творчаму працэсу.

НАД ЧЫМ ПРАЦУЕЦЕ?

Аляксандр Шапо,
скульптар:



— Разам з архітэктарамі Леанідам і Галінай Левінымі і Аляксандрам Капыловым мы працуем над рэканструкцыяй брацкай магілы на сталічным праспекце Дзяржынскага. Я раблю скульптурную частку праекта — фігуру «Тужлівая», гэта будзе постаць смуткуючай жанчыны ля магілы адзінаццаці паўшых салдат. Асноўная ідэя твора — недапушчальнасць вайны і ўшанаванне памяці загінуўшых, якія абаранілі будучыя пакаленні цаной свайго жыцця. Фігура гераіні будзе ўвасабляць жорсткасць і несправядлівасць вайны, агідная чалавечай прыродзе.

Хачу стварыць універсальны вобраз, які сумяшчае іпастасі маці, жонкі, сястры, — вобраз жанчыны, заўчасна састаранай горам: з тварам у зморшчынах, запалымі шчокамі, згорбленай спінай, агрубелымі ад цяжкай мужчынскай працы рукамі, у якіх яна трымае салдацкую пілотку. Худая, стомленая, проста апранутая жанчына сустракае старасць у беднасці і самоце. Адзінае суцяшэнне, якое засталося ў маёй гераіні, — наведаць магілу любімага чалавека, распавесці пра сваё жыццё і, перабіраючы ў руках пілотку, згадаць яго твар, успомніць яго жывым. Бачна, што яна часта прыходзіць сюды — сядзіць у звыклай позе, паглыбілася ў роздум, бо час для яе спыніўся. Вайна абясцэніла і жыццё салдата, загінуўшага сярод многіх, і жыццё гэтай жанчыны, і нават само жыццё, таму што яго асноўныя прынцыпы — працяг роду, клопат пра любімых, каханне — страцілі сэнс.

Важным элементам усёй кампазіцыі стане так званая «пірамідка памяці» — помнік з зоркай на магіле, ён прывяжа сюжэт да канкрэтнага гістарычнага кантэксту Вялікай Айчыннай вайны. 11 зорак увекавечаць памяць пра кожнага салдата, сярод якіх ёсць абаронцы Мінска, што першымі прынялі на сябе ўдар.

АДНЫМ СКАЗАМ

Які твор беларускага мастацтва ўразіў вас апошнім часам?

Сяргей Картэс,
кампазітар, народны артыст Рэспублікі Беларусь:
— Паказ у Белдзяржфілармоніі фолк-оперы «Песня пра долю» (музыка Уладзіміра Мулявіна) у рэжысуры Ларысы Сімаковіч; а таксама раман Уладзіміра Караткевіча «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» — шкадую, што прачытаў яго толькі цяпер.

Рыгор Сарока,
дырыжор сімфанічнага аркестра, дырэктар Маладзечанскага музычнага каледжа імя Агінскага:
— Сёлета ў кастрычніку будзе адзначацца 55-годдзе каледжа і 45 гадоў з часу заснавання сімфанічнага аркестра; для ўрачыстага канцэрта з гэтай нагоды доўга шукаў годны твор айчыннага аўтара і, на шчасце, знайшоў — гэта «Святочная ўверцюра» Дзмітрыя Смольскага, якая павінна адкрыць музычную дзею; музыканты аркестра ў гэты твор проста закахаліся.

Юрый Ігруша,
прадзюсар, дырэктар «Белвідэацэнтра»:
— Дакументальны фільм Віктара Аслюка «Цяпло», нездарма ён атрымаў вышэйшыя ўзнагароды і адзначаны дыпломамі на многіх прэстыжных міжнародных кінафестывалях; цыкл гістарычных кніг пісьменніка Анатоля Бутэвіча «Сем цудаў», прысвечаны нашай даўніне.

Ігар Аўдзееў,
кіназнаўца, кіраўнік Музея гісторыі беларускага кіно:
— У межах міжнароднай акцыі «Ноч музеяў 2013» адбылася прэм'ера практычна невядомай нам (72 гады на паліцы!) сацыяльна-бытавой драмы рэжысёра Сігізмунда Наўроцкага «Сям'я Януш» (тэксты песень Петруся Броўкі і Кандрата Крапівы); у гісторыі кіно — і не толькі беларускага — гэта карціна застанецца як унікальнае сведчанне таго, што на мяжы 30—40-х гадоў XX стагоддзя СССР рыхтаваўся зусім не да абарончай вайны.

Уладзімір Парфянок,
фатограф, кіраўнік галерэі «NOVA»:
— Нічога не ўразіла з твораў беларускіх аўтараў: бачыў ці паўторы, ці рэплікі з замежных твораў, адаптаваныя да мясцовага ландшафту; вось выстава прац польскіх студэнтаў «PRINT/SCREEN/PRINT», што адкрылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, сапраўды зацікавіла.

Рыгор Несцераў,
мастак, кіраўнік суполкі «Арцель»:
— З апошніх уражанняў згадаю аповесць Алены Паповай «Тры дамы ў пошуках любові і смерці», апублікаваную ў часопісе «Нёман».

Стыхія абстракцыі

«Іншая рэальнасць»
Выстава нефігуратыўнага мастацтва
Нацыянальная бібліятэка Беларусі

АЛЕСЬ СУХАДОЛАЎ

Арганізатары экспазіцыі паспрабавалі вылучыць абстракцыю як асобную плынь у сучасным беларускім мастацтве. Абстракцыя мае на нашых землях свае карані і традыцыі. Згадаю Казіміра Малевіча і Эль Лісіцкага, што выкладалі ў Віцебскай народнай мастацкай вучэльні. У этнічна роднасным беларусам Дзвінску (сёння — Даўгаўпілс) нарадзіўся класік амерыканскага абстрактнага экспрэсіянізму Марк Ротка. Прадстаўнік рускай культуры Васіль Кандзінскі значна паўплываў на беларускіх мастакоў ужо ў пасляваенны перыяд. Абстракцыя ўплывала на прадстаўнікоў «віцебскага авангарда» 1970—1980-х гадоў Аляксандра Салаўёва, Леаніда Анцімонава, Алега Арлова. Нефігуратыўнасць пераважала ў творчых памкненнях чальцоў «Нямігі-17».

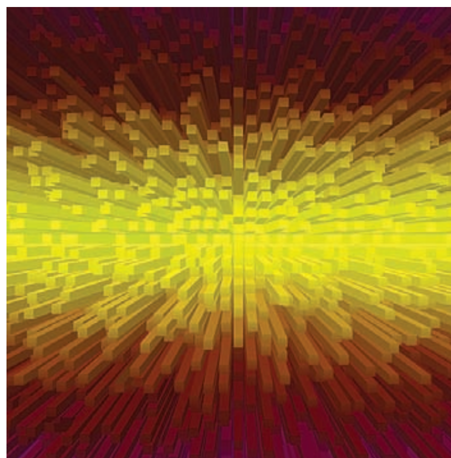
Увогуле, ідэя выставы нефігуратыўнага мастацтва для Беларусі далёка не новая. Ладзіцца праект «Abstract», які аб'ядноўвае, галоўным чынам, прадстаўнікоў віцебскай школы. Хоць у выставе ў Нацыянальнай бібліятэцы таксама ўдзельнічаюць віцебскія аўтары (Віктар Шылко, Валянціна Ляховіч і іншыя), яна адрозніваецца ад «Abstract»'а тым, што змагла задзейнічаць шэраг мастакоў, чыя творчасць рэдка разглядалася ў рэчышчы абстракцыянізму (Мікалай Бушчык, Аляксандр Забаўчык, Рыгор Іваноў, Віктар Ціханаў...).

Цягам стагадовай гісторыі ў абстракцыянізме дамінуюць два кірункі: экспрэсіўная (лірычная) і геаметрычная абстракцыя. Сярод сучасных беларускіх мастакоў, што і дэманструе выстава, прыхільнікаў экспрэсіўнай абстракцыі значна болей, і звязана гэта, напэўна, з яе інтуітыўнай сутнасцю, стыхійнай прыродай.

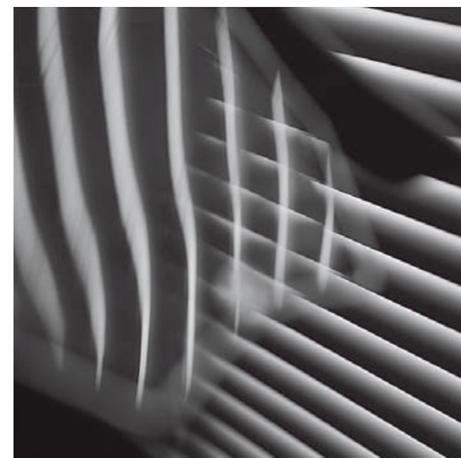
У выставе вызначыўся лідар — гэта Рыгор Іваноў. Ён звяртаецца да чыстай абстракцыі як форме выражэння сваёй творчай канцэпцыі «свяцізму». Нефігуратыўныя работы мастака нагадваюць метафізічныя абстракцыі Роткі (поле чыстага колеру, якое «свеціцца» за кошт тонкай фонавай рамкі), але Іваноў свядома даводзіць гэты прыём да крайняга стану, акцэнтуючы ўвагу не на ўзаемадзеянні плямаў, а на тонкай гульні святла, тонаў і паўтонаў у межах аднаго колеру. Паводле ролі святла ў кампазіцыі палатна да «свяцізму» Рыгора Іванова набліжаюцца творы Мікалая Бушчыка, Віктара Васюкевіча, Аляксандра Верашчагіна, Генадзя Фалея.



Вячаслаў Аўгусціновіч. Magna Mater. Трансфармацыя І. Алей. 2003.



Сяргей Лапша. Тры структуры. Лічбавая графіка. 2010.



Вадзім Качан. Два бакі (здымак №2). Фота. 2012.

Працы Аляксандра Верашчагіна блізкія да фрэсак і царкоўных абразоў, пры гэтым яны напісаны ў вельмі свабоднай, экспрэсіўнай манеры і выяўляюць яркі аўтарскі тэмперамент.

«Дрыпінгам» (узгадаем Джорджа Полака) вылучаецца творчасць Віктара Васюкевіча. Разам з тым стыхійная неўтаймаванасць аўтарскага почырку абмежавана строгай патрабавальнасцю да колеру. Мастак пазбягае кантрасных спалучэнняў, аддае перавагу светлым тонам, а каляровая гама яго абстракцый застаецца блізкай да прыроднай (што асабліва відаць па рабоце «Бясконцая натура»).

Мастак Сяргей Пыжыкаў прадставіў серыю ахраматычных кампазіцый, створаных у графічнай манеры, у якіх ён даследуе ўласцівасці такой мастацкай катэгорыі, як прастора.

Работы мастака-дызайнера Вячаслава Аўгусціновіча вылучаюцца насычанай, гранічна распаленай шматколернасцю. Пераходы колераў адзін ў другі забяспечваюць дынаміку створаных ім кампазіцый, нездарма ў выявах угадваецца вобраз матылька, што ў міфалогіі разглядаецца як сімвал бессмяротнасці.

Аляксандр Забаўчык некалькі апошніх гадоў працуе над цыклам «Дыялогі з караедамі». Кожная з работ гэтага цыкла вырашана ў адным колеравым тоне і вызначаецца складанай фактурай жывапісу. Вытанчаная прарысоўка фактуры ў

Забаўчыка спалучаецца з яе хаатычнай структурай, што нагадвае пражылкі ліста ці крываносныя сасуды, чым утвараецца эфект паўнакроўнасці выявы, дыхання жывапісу.

Аўтарскае выказванне Алеся Фалея ўспрымаецца як перайманне стыхійных прыродных рытмаў. Такая манера можа падацца блізкай першабытнаму мастацтву, культуры абарыгенаў Афрыкі ці нават дзіцячаму крэмзанню. Разам з тым — гэта крык душы чалавека, заціснутага ў рамках цывілізацыі, экзальтацыя ў ім прыроднага пачатку.

Творчае перайманне натуры ўласціва жывапісу Віктара Ціханава. Цікава, што праз прыродныя формы аўтар прыйшоў і да абстракцыі, ствараючы ўсё больш адцягненыя пуантылістычныя пейзажы. У эксперыментальных работах «Снег у чорным квадраце», «Ля каміна» прадмет раствораны, і ад натуры засталася адна толькі стыхія — зімовага холаду і агню адпаведна.

Адыходам ад прадметнасці характарызуюцца і апошнія творы Сяргея Давідовіча. Абстрактным кампазіцыям, што ўзніклі як карэнным чынам пераасэнсаваныя пейзажы («Раніца на Мазурах»), уласцівы трапяткі лірычны настрой, перададзены праз майстэрскую імітацыю нюансаў асвятлення.



Аляксандр Верашчагін. Маміны пірагі. Акрыл. 2013.

Паслядоўнасць у працы ў рэчышчы абстракцыянізму праявіў Віктар Шылко. Умелае і разняволенае абыходжанне з кампазіцыяй, прапарцыянальныя суадносіны вялікіх і малых, светлых і цёмных колеравых мас — тое, што вылучае яго работы на дадзенай выставе і набліжае іх да «каларыстычных прастораў» класіка беспрадметнага жывапісу Анатоля Кузняцова.

Да вопыту экспрэсіўнай абстракцыі плённа звяртаюцца маладыя мастакі, прычым робяць гэта на прафесійным узроўні. Серыя работ Андрэя Савіча асабліва ўдалая з пункту гледжання формы і характарызуецца трапным колеравым рашэннем, арыгінальнай тэхнікай (з ужываннем бетону).

Мяжуюць з нефігуратыўным мастацтвам і акварэлі Уладзіміра Рынкевіча. Абраная тэхніка дазваляе аўтару перадаваць мімалётныя адценні пачуцця і, адпаведна, ствараць самыя розныя па настроі работы — ад прыземлена важкіх («З горкім хлебам і прэснымі травамі») да паветрана лёгкіх («Вешчуны»).

У выставе абстрактнага мастацтва прынялі ўдзел фатографы. Вока мастака ў такой дакладнай тэхніцы здольнае фіксаваць адцягненыя вобразы, ствараць паўнавартасныя кампазіцыі. Напрыклад, у фотасерыі «М-Структуры» Міхаіла Гаруса, зробленай у далічбавую эпоху, фактуры рэальных аб'ектаў (марскі пясок, тканіна, шкло) даведзены да мінімалістычнай умоўнасці. Канцэптуальнае ўвасабленне нефігуратыўнасці ў фотамастацтве прапануе Вадзім Качан. Яго работа «Два бакі» спалучае аб'ектыўнае (як бачыць чалавечае вока) увасабленне прадметнасці на адным фотаздымку з дэманстрацыяй таго, як гэтую выяву можа перастварыць у абстракцыю оптыка.



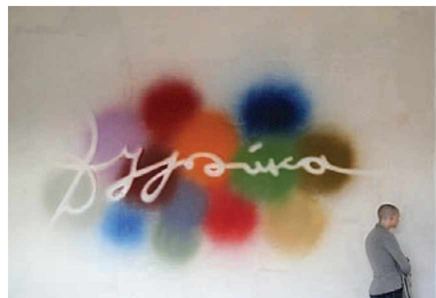
Віктар Ціханаў. Ля каміна. Акрыл. 2013.

Хіба не адзіным прадстаўніком геаметрычнай абстракцыі на дадзенай выставе з'яўляецца Сяргей Лапша, што сёння працуе ў рэчышчы лічбавай графікі. Найперш гэта датычыцца яго ахраматычных работ, для якіх характэрны мінімалізм і лагічная структураванасць. Гэтыя работы — спробы мастака праілюстраваць адцягненыя фізічныя тэорыі («Згорнутая прастора», «Магеланавы воблакі», «Бясконцасць»). У іншых творах («Тры структуры») мастак ужо мысліць колерам як жывапісец.

Выстава «Іншая рэальнасць» яшчэ раз паказала, што нефігуратыўнае мастацтва ў Беларусі з'яўляецца не эпізадычнай праявай мастацкага дыскурсу, а ўяўляе сабой багатую і разнастайную плынь. Спадзяемся, што гэтай з'яве яшчэ наканавана сцвердзіцца на поўную моц. ■

АРТ-СКРЫЖАВАННІ

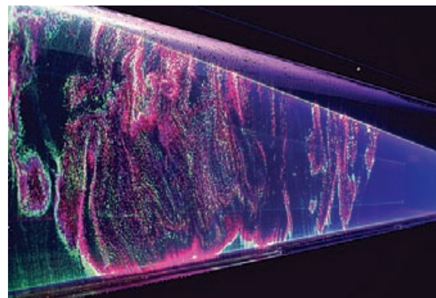
ІНАВАЦЫЙНЫ ПРАЕКТ «ART BEATS BRUT» дзюсельдорфскага канцэптуаліста Рарстэна Рэйнхальда Шульца праходзіў у Культурвакзале Дзюсельдорф-Герэсхайм. У ім прынялі ўдзел мастакі, музыкі і пісьменнікі з псіхічнымі асаблівасцямі з Мастацкага дома Канэн у Мюнстэры, а таксама пісьменнікі і «звычайныя» творцы з дзюсельдорфскай Студыі 111. Сярод апошніх прысутнічаюць і два беларускія мастакі: Андрэй Дурэйка і Кацярына Кузняцова.



Андрэй Дурэйка. DusselNarrDummeTo lpel-Lu kopfBlo dianTrottelNashornka ferMaronm-melOlgo tzeGauchGa ucheTor. Роспіс. 2013.

Тыя, хто шукае ў мастацтве пераасэнсавання зместу і большай эфектыўнасці, могуць знайсці ў гэтым эксперыменце новыя аргументы ў дыскусіі пра сацыяльную адказнасць. Тут прадстаўлены розныя тыпы творчага мыслення з аднолькава эфектыўным досведам, а пэўныя бакі сацыяльнай устойлівасці мастацтва ставяцца пад пытанне. У праекце спалучаны не столькі мастацтва аўтсайдараў і высокая па вызначэнні культура, колькі розныя чалавечыя выказванні.

ВЫСТАВА «HYDROGENY» Дзмітрыя Гельфанда і Эвеліны Домніч, у якой фізіка, хімія і інфарматыка сышліся з уражальнай філасафічнай практыкай, адбылася ў Амстэрдаме. Навуковыя дасягненні, у прыватнасці, у сферы хвалевых з'яў, выкарыстаны аўтарамі дзеля таго, каб даследаваць пытанні ўспрыняцця і працягласці. Навуковая карціна свету дасюль не можа ахапіць працу свядомасці. Інсталяцыя ўлучае наведніка ў непасрэдны досвед і дазваляе пераадолець ілюзорныя адрозненні паміж навуковым адкрыццём і пашырэннем успрымання.



Фрагмент экспазіцыі.

Спевы, сена, камары...

«Баль у Соф'і Гальшанскай»
Праект Беларускага акадэмічнага музычнага тэатра ў Дзяржаўным музеі народнай архітэктуры і побыту

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Існуе дасціпны музычны жарт. Пра што думаюць мужчыны, апранутыя ў шыкоўныя смокінгі, калі сядзяць у першым радзе партэра, глядзяць на дырыжора і слухаюць сімфанічны твор? Горка шкадуюць, што ў дадзены момант знаходзяцца не на рыбалцы. Думаю, калектывы, якія ладзяць фестывалі ці асобныя праекты open air, добра памятаюць той жарт.

Хіба можна належным чынам успрымаць музыку і зорных выканаўцаў, калі ў зале горача, душна, а за акном буяе лета? Open air — цудоўны сродак сумясціць тэатральныя вобразы і элементы рэлаксацыі, свежае паветра, адпачынак і класіку. Водар падвялага сена — і класічны балет. Уражанні ад сімфанічнага аркестра і... гудзенне камароў. Open air — павеў часу, магчымасць інтэрактыўнага ўспрымання мастацтва, пашырэння яго тэрыторыі. Дзе толькі не ладзяцца сёння фестывалі класічнай музыкі, танца, оперы! У былых кар'ерах, у старадаўніх замках, якія знаходзяцца высока ў гарах, на спецыяльна пабудаваных памостах на беразе возера. У антычных амфітэатрах — уявіце, як успрымаюцца там трагедыі «Антыгона», «Медэя», опера «Траянцы», балеты «Спартак» ці «Дафніс і Хлоя»!

У Беларусі першапраходцам у гэтай справе быў Нацыянальны тэатр оперы і балета. Спачатку ўзніклі «Музычныя вечары ў Мірскім замку», потым імпрэзы ладзіліся ля муроў Сафійскага сабора ў Полацку. Цяпер калектыў арганізоўвае летнія фестывалі ва ўнутраным дворыку Нясвіжскага замка. На пачатку чэрвеня Беларускі музычны тэатр запрасіў сваіх прыхільнікаў у Музей народнай архітэктуры і побыту, дзе праходзіў «Баль у Соф'і Гальшанскай». Усё як мае быць. Пятніца, уік-энд, 10 вечара, амаль сцямнела. Квіткі па 75 тысяч, тым не менш гледачоў багата. Ад увахода ў музей і да сцэнічнай пляцоўкі легкавыя машыны шчыльна стаяць уздоўж дарогі. Значыць, цікава...

Назва «Баль у Соф'і Гальшанскай» удалая, менавіта беларуская. Ёсць у ёй гістарычны вэлюм і водгулле ранейшых эпох. Чаму такая? Тэатр рыхтуе прэм'еру, мюзікл Уладзіміра Кандрусевіча, які будзе паказаны ў наступным сезоне. На «Балі...» было прадстаўлена цэлых восем фрагментаў. Што вельмі каштоўна, яны ішлі не пад фанаграму, а пад жывы аркестар (дырыжоры Марына Трацціякова і Юрый Галяс). Нумары разнастайныя па тэмпах, рытмах, гучанні. Мініяцюрная Вольга Жалезская, якая выступала ў партыі Соф'і, абаяльная артыстка, мае моцны і прыгожы голас. Адметным падаўся Арцём Хамічонак у партыі Ганча, яе брата. Антон Заянчкоўскі (Ягайла) аддаваў даніну традыцыям і звычцы прэзентаваць прадстаўнічых герояў. Злёгку збянтэжыў нумар «Мужчынскія гульні». Не разумею, адкуль заўсёднае імкненне паказаць нашага чалавека выпівохам?.. Здзіўляла і тое, што некаторыя фрагменты будучага мюзікла падаваліся па-беларуску, некаторыя па-руску. Папярэднія работы Кандрусевіча ў гэтым тэатры («Джулія», «Шклянка вады») пераконвалі: ён тонка адчувае асаблівасці жанру мюзікла. Пра канчатковы вынік можна будзе меркаваць тады, калі тэатр пакажа работу цалкам.

Прысутнасць гасцей узбагаціла і разнастаіла праграму. Салісты Клайпедскага музычнага тэатра Даля Кужмарскітэ і Віргініус Пупшыс прадставілі фрагменты з мюзікла Джэры Бока «Скрыпач на даху». Мюзікл пра Тэўе-малочніка ліцэнзійны, у бліжэйшы час «ужывую» мы яго не пабачым і не пачуем. Таму знаёмства каштоўнае ўдвая. Іева Ванзелітэ і Міндаўгас Зімкус з Каўнаскага музычнага тэатра ўвасобілі фрагменты з мюзікла «Аіда». Героі тыя ж — Радамэс і Аіда. Музыка Элтана Джона, спеўныя інтанацыі больш блізкія да сучаснасці (прабачце, спадар Вердзі!). Моцныя галасы, нечаканы рэпертуар. Міжволі пазайздросціш! І «Скрыпача», і «Аіду» салісты з Клайпеды і Каўнаса спявалі па-літоўску. Хіба беларусам не варта павучыцца?

І апошні штрых. Напрыканцы праекта на сцэну выйшлі маскоўскія выканаўцы. Глеб Мацвяйчук і Анастасія Макеева. Маладыя, яркія, перспектыўныя.. Калі хочуць запрасіць зорак, узнікае два пытанні. Першае: ці прыедуць? Другое: хто заплаціць? Мацвяйчук, спявак і кампазітар, у юныя гады жыў у Мінску і вучыўся ў нашай музычнай вучэльні ў Адама Мурзіча, цяперашняга мастацкага кіраўніка тэатра. (Цікава было б калі-небудзь апублікаваць спіс вакалістаў, на чый лёс паўплывала вучоба ў Мурзіча.) Думаю, даўнія кантакты паспрыялі таму, што артысты адгукнуліся на запрашэнне. Спявалі сола і дуэтам. Макеева прэзентавала фрагмент з мюзікла «Небяспечныя сувязі», які будзе неўзабаве ставіцца ў Маскве. Музыка — Мацвейчука. Такім чынам Глеб паўстаў падчас «Балю...» і як выканаўца, і як кампазітар. Узнікла і яшчэ адно неспадзяванае ўражанне. Побач з масквічамі, сапраўднымі зоркамі, што маюць моцныя, класныя галасы, адметны рэпертуар, стыльную вопратку, некаторыя нашы выканаўцы, хоць і былі ў парчу апранутыя, падаліся (чыста візуальна) глыбокімі і непапраўнымі правінцыяламі. З той тэатральнай эпохі, якая даўно прамінула. Што ж, будзем вучыцца!


У ролі Соф'і Гальшанскай Вольга Жалезская.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Увогуле «Баль у Соф'і Гальшанскай» атрымаўся. Традыцыя ўсталёўваецца і, думаю, далей будзе мець яшчэ большы творча-мастацкі і фінансава-арганізацыйны плён. На зваротным шляху з «Балю...» гледачы ажыўлена абмяркоўвалі артыстаў, іх рэпертуар, падзеі беларускай гісторыі і яе герояў. Мо падобныя фэсты ладзяцца менавіта з такой мэтай — абуджэння нацыянальнай самасвядомасці?.. ■

■ МУЗЫКА

КАНЦЭРТ НАЦЫЯНАЛЬНАГА АКАДЭМІЧНАГА НАРОДНАГА АРКЕСТРА ІМЯ ІОСІФА ЖЫНОВІЧА адкрыў Дні культуры Беларусі ў Польшчы, якія ладзіліся ўпершыню за апошнія 15 гадоў. Калектыў пад кіраўніцтвам Міхаіла Казінца выступіў у Варшаве ў зале Нацыянальнай філармоніі, што змяшчае больш за 1000 гледачоў.

З вялікай цікавасцю публіка пазнаёмілася з народнымі песнямі ў выкананні Наталлі Салавай. З «фірменнымі» народнымі інструментамі — дудкай, жалейкай, акарынай і дудой, на якіх віртуозна іграў Аляксандр Крамко. З непаўторным тэмбрам цымбал, за якімі чаравалі Галіна Лазовік і Ларыса Рыдлеўская. Раманс польска-беларускага класіка Станіслава Манюшкі «Праснічка» ў інтэрпрэтацыі Людмілы Лазарчык стаў сюрпрызам для аўдыторыі. Уразіла слухачоў сола таленавітай цымбалісткі Аляксандры Дзенісені. Яна выступала ў суправаджэнні аркестра з опусам, які год таму ўвасобіла на класічным «Еўрабачанні», — Канцэрціна для цымбал з аркестрам Уладзіміра Кур'яна.


Цымбалістка Вольга Грыгарэнка.

Праграма адлюстроўвала розныя грані дзейнасці аркестра —другая частка вечарыны была аддадзена папулярнай музыцы. Марына Васілеўская ва ўласцівай ёй імправізацыйнай манеры выканала Калыханку Клары з оперы Гершвіна «Поргі і Бэс». Ігар Задарожны неспадзявана ўразіў мексіканскага консула: ён увасобіў вядомую ў свеце румбу «Sway» мексіканца Пабла Бельтрана Руіса. Завяршаў праграму Пётр Ялфімаў, які праспяваў песню Ігара Лучанка «Зачарованая», а потым — на магутнейшым драйве — рок-баладу Чэслава Немана «Dziwny jest ten świat», якая ў 2004-м прынесла яму Гран-пры на «Славянскім базары ў Віцебску».

Пасля выканання гэтага твора публіка не стрымлівала эмоцый. Сказаць, што канцэрт прайшоў трыумфальна, — не сказаць нічога. Увогуле атрымалася адно з самых удалых выступленняў калектыву. Нацыянальны народны аркестр быў у той памятны вечар культурным сімвалам краіны. Дакладней, яе культурным эталонам. І гэта галоўны вынік незабыўнага выступлення ў Варшаве...

Вольга Брылон.

■ ТАНЕЦ

ПРАЕКТ, СКЛАДЗЕНЫ З НУМАРОЎ СУЧАСНАЙ ХАРЭАГРАФІІ І НЕАКЛАСІКІ, быў прэзентаваны ў канцэртнай зале Беларускай харэаграфічнай гімназіі-каледжа. Папярэднія канцэртныя праграмы, якія юныя артысты паказвалі ў каледжы, пераконвалі: сама ўстанова патрабуе абнаўлення. Найперш кадравага і рэпертуарнага. Першыя крокі ў гэтым накірунку зроблены. Летась мастацкім кіраўніком каледжа зрабілася вядомая балерына Інэса Душкевіч. Яна ў сваю чаргу запрасіла харэографа Дзмітрыя Залескага выкладаць сучасны танец.

У гэтым бачацца павевы часу. Таму што будучы артыст балета павінен не толькі засвоіць сістэму класічнага танца, але і свабодна адчуваць сябе ў сучасных пластычных плынях. Выкладанне contemporary dance справакавала сапраўднае буянне фантазіі.

Паказаны праект пераканаў: артыстызм, разняволенасць пластыкі ёсць нават у пачаткоўцаў. Пятнаццаць нумароў — цэлае аддзяленне праграмы! — былі прыдуманы і пастаўлены будучымі балерынамі і танцоўшчыкамі і ўвасоблены навучэнцамі каледжа. Да музычнай класікі звярталіся рэдка. Аснову нумароў склалі кампазіцыі маладзёжных гуртоў. Класічная лексіка — у якасці базы, усе нумары без пуантаў, шмат сучаснай пластыкі. У мініяцюрах «Вася» і «Самаварчык» хапала дасціпнасці, блізкай да эстраднага танца.

У 2-м аддзяленні мы пабачылі нумары ў пастаноўцы Дзмітрыя Залескага, Анастасіі Махавай, а таксама двух маладых харэографаў, якія вучацца ў Акадэміі музыкі. Імёны Юліі Мельнічук і Сяргея Мікелі варта запомніць — ад гэтых пачынаючых балетмайстраў можна чакаць сур'ёзных поспехаў, іх працы арыгінальныя і свежыя па мове.


«Святлацень». Харэаграфія Юліі Мельнічук.

Гімназія-каледж вяртае свой творчы імідж, а сачыненне навучэнцамі новых мініяцюр развівае іх пластычную свабоду і фантазію, робіць радасным складаны, а часам і пакутлівы працэс авалодвання тэхнікай танца.

Таццяна Мушынская.

ВАРЫЯЦЫІ



СВЯТЛАНЫ УЛАНОЎСКАЙ

Джордж Баланчын у свой час казаў, што стыль балетнага спектакля і манера танца змяняюцца пастаянна, як ад сезона да сезона мяняецца лінія таліі ў жаночай модзе. Любая акадэмічная пастаноўка павінна суадносіцца з актуальным кантэкстам, лічыў балетмайстар і падвяргаў крытычнаму перагляду нават уласныя спектаклі.

У якім часавым вымярэнні існуе айчынны балетны тэатр? Дастаткова зірнуць на рэпертуарную афішу, у якой пераважаюць пастаноўкі рускасавецкага фармату, каб пераканацца, што павевы сучаснасці нашаму балету не пагражаюць. Хтосьці можа запярэчыць: ужо больш за год у тэатры існуе малая, эксперыментальная сцэна. І што? Два балеты («Метамарфозы» Вольгі Костэль і «Зала чакання» Юліі Дзятко і Канстанціна Кузняцова), паказаныя падчас леташняга сезона, не ў стане кампенсаваць адсутнасць сучасных пастановак у рэпертуары.

Парадаксальна, але, нягледзячы на больш чым стагадовую гісторыю сучаснага танца, класічны балет і contemporary dance у нас усё яшчэ застаюцца полюсамі супрацьлеглых сусветаў. У той жа час, пастаноўкі харэографаў з неакадэмічнай адукацыяй сёння ідуць у рэпертуарах найбуйнейшых тэатраў свету — нават у нашых бліжэйшых суседзяў. Дастаткова згадаць нядаўнюю прэм'еру «Вясны свяшчэннай» у пастаноўцы лідаркі «Правінцыйных танцаў» Таццяны Баганавай у маскоўскім Вялікім тэатры.

Паняцце «балетная класіка» ў наш час сутнасна ўзбагацілася і пашырылася. Акадэмічных «Жызэлі» і «Дон Кіхота» ўжо недастаткова. І творчасць славутых Іржы Кіліяна, Матса Эка, Уільяма Фарсайта, лепшыя спектаклі якіх сёння лічацца новай класікай, — пераканаўчы таму доказ. Ігнараваць гэтыя тэндэнцыі — значыць вырошчваць культурную адсталасць і правінцыйнасць, а артыстычную моладзь пазбаўляць магчымасці выказвацца на актуальнай і сугучнай яе светаўспрыманню мове. Калі ж кіраўніцтва нашага тэатра хвалюе пытанне акупляльнасці падобных спектакляў, дык можна прыслухацца да парады Баланчына, які з'едліва прапаноўваў усе балеты называць «Лебядзіным возерам» — дзеля касавага поспеху. ■

Партрэт астраўной цывілізацыі

Тыдзень сучаснага японскага кіно

ЛЮДМІЛА САЯНКОВА


«Японія за адзін дзень». Рэжысёры Філіп Марцін, Гаку Нарыта. 2012.

Японская культура, крануўшыся нас, ужо ніколі не адпускае. Знаёмымі незнаёмцамі сталі Одзу, Курасава, Кітана, Муракамі. Нягледзячы на тэрытарыяльную аддаленасць, незразумеласць тонкасцей дзэн-будызму альбо сінтаізму, непадобнасць шматлікіх артэфактаў, Японія заўсёды будзе для нас прывабліва-недасягальнай краінай, пэўная закрытасць якой не перашкаджае сардэчнай блізкасці і душэўнаму суперажыванню. Менавіта такія пачуцці зведалі беларускія гледачы падчас Тыдня сучаснага японскага кіно.

Дзень першы. Нацыянальны дух

Самая загадкавая рэч у любым відзе мастацтва. Здараецца так, што дакладна перадаюцца з'явы гісторыі ці сучаснасці, падрабязна выпісваюцца нацыянальныя дэталі, захоўваецца нацыянальная мова — а духу, унутранай энергетычнай моцы нацыянальнага асяроддзя, не адчуваецца.

Прадзюсары Такаюкі Хаякава і Рыдлі Скот прадставілі паўтарагадзінную дакументальную стужку «Японія за адзін дзень». Фільм створаны з кадраў, зробленых не прафесійнымі рэжысёрамі, а звычайнымі людзьмі. Здымкі былі рэгламентаваны днём трагічнага землятрусу і цунамі, наступствам якіх стала аварыя на атамнай электрастанцыі «Фукусіма-1». Са зманціраваных кадраў хатняга відэа паўстае аўтапартрэт народа. Праз успаміны, разважанні людзей, што страцілі дзяцей, цэлыя сем'і, бачацца і адчуваюцца катэгорыі, якія па сутнасна-часавых характарыстыках называюцца вечнымі (жыццё, смерць, любоў, памяць), а па канкрэтна-прасторавых увасабленнях маюць нацыянальныя адметнасці. Мужчына з фотакарткамі загінуўшых бацькоў, жонкі, дачкі за спінай, які настойліва паўтарае словы пра няспыннасць жыцця, пра рух наперад. Пара пажылых людзей, якія каля ацалелага падмурка кладуць кветкі і са слязьмі ўспамінаюць адзінокую сяброўку-суседку. Малады мужчына, што не можа стрымаць слёзы, успамінаючы, як, ратуючы сваіх родных, ён вымушаны быў наступіць на труп дзяўчыны. Шмат людзей, якія прыходзяць на бераг акіяна, запальваюць памінальныя агеньчыкі, бяруцца за рукі і доўга стаяць, углядаючыся ў трывожную водную далячынь. Народ, што выходзіць на вуліцы, каб выказаць свой пратэст супраць атамных станцый. Нацыянальны дух бачыцца не толькі падчас перажывання эпічных з'яў, але і ў «дробязях»: у тым, як людзі ставяцца адно да аднаго ў будзённасці, як наладжаны іх побыт, як бацькі выхоўваюць дзяцей. У Японіі ёсць асаблівае свята О-ханамі — час квецені і любавання сакурай. Гаворачы пра штонебудзь, японец можа дадаць: «Гэта было тады, калі мы любаваліся сакурай». У фільме, як знак трагедыі, прагучала іншае: «Гэты быў год, калі мы не любаваліся сакурай».

Кадры ўспамінаў, звычайнага сённяшняга жыцця, людзей, што памятаюць, адчуваюць адзін аднаго і жывуць далей, — за імі Японія, якая застаецца непераможнай і рухаецца наперад, бо ва ўсіх абставінах — трагічных і радасных, гістарычных і паўсядзённых — захавала свой дух.

Дзень другі. Адзінства паэзіі і прозы

Фільм «Ханэдзу (дух гор)» пастаўлены рэжысёрам Наомі Кавасэ, якая лічыцца ўлюбёнкай Канскага фестывалю (сёлета запрошана на знакамітую кінападзею ў якасці члена журы). Яна размаўляе са сваім гледачом на мове той культуры, якая, з аднаго боку, з'яўляецца часткай менавіта астраўной цывілізацыі, а з другога — адкрыта ўсяму свету. У яе аўтарскіх расповедах арганічна спалучаюцца ўмоўнасць і рэалістычнасць, гістарычнасць і сучаснасць. Канкрэтныя чалавечыя адносіны, што асэнсоўваюцца па-рознаму і ў чымсьці пазбаўлены звыклых норм, уласцівых, напрыклад, хрысціянскай культуры, у фільме Наомі Кавасэ разглядаюцца праз прызму паэзіі, духоўных і пантэістычных стасункаў. Нездарма дзеянне «Ханэдзу» адбываецца каля мястэчка Асука, якое лічыцца цэнтрам японскай цывілізацыі. Асновай жыцця любога жыхара гэтай цывілізацыі з'яўляецца прырода. Асаблівае пачуццё прыроды выклікана не толькі вертыкальнай (горы, неба, сонца) або гарызантальнай (зямля, вада) блізкасцю да яе, але і філасофіяй дзэн-будызму. Прырода ўспрымаецца не як частка альбо дадатак да чалавечага асяроддзя, а як штосьці абсалютна жывое, без чаго быццё немагчымае. Каханне герояў «Ханэдзу» быццам прасякнута духам гор, дрэў, дажджу, паветра. Хоць пачуцці чалавека і з'яўляюцца каштоўнасцю, але яны — толькі частка асяроддзя, напоўненага жыватворнай энергіяй, у якой няма ні пачатку, ні канца, а толькі бясконцасць і вечнасць.

Дзень трэці. «Не, не да мяне, да суседа парасон прашамацеў...»

«Гасціннасць» — фільм маладога рэжысёра Кодзі Фукады, які да таго ж вядомы як аўтар знакамітых анімацыйных фільмаў паводле Бальзака. І ў гэтым ігравым творы можна ў пэўным сэнсе ўбачыць адзін са шматлікіх сюжэтаў чалавечай камедыі. Аўтар, станаўленне якога прыйшлося на гады міграцыйных зрухаў, убачыў сучасную «камедыю» ў кантэксце агульных праблем глабалізацыі і неадназначнай міжкультурнай камунікацыі. Ва ўмоўна-рэалістычным стылі Кодзі Фукада прадставіў сітуацыю вачыма чалавека адкрытай, але адначасова досыць закрытай краіны. Размераны рытм жыцця ўладальніка маленькай друкарні парушыўся, калі да яго завітаў незнаёмец. Спакойнае і зразумелае жыццё сям'і Кабаясі з кожным днём пачало пераўтварацца ў прастору хаосу і незразумеласці. Спачатку

змянілася камерная прастора невялічкага дома, які стаў нагадваць інтэрнат для насельнікаў шматнацыянальнай суполкі. Потым патроху сталі мяняцца звычаі і каштоўнасці. Рэжысёр казаў, што хацеў зняць фільм толькі пра сям'ю, але ўзровень аўтарскага светаўспрымання выявіў іншы маштаб тэмы. За гісторыяй сям'і аднаго дома ўбачылася сучасная гісторыя сусветнага перасялення народаў, нават наступствы татальнай міграцыі. У нейкім сэнсе «Гасціннасць» — фільм-перасцярога. Усё расказанае падалося б больш адназначным, калі б не красамоўная акалічнасць. Калі нелегальныя эмігранты разбегліся пасля пашпартнай праверкі, Кабаясі добразычліва звярнуўся да шакіраваных суседзяў: «Прашу не асуджаць нашых сяброў». Вось той узровень гасціннасці, за якім — цэлая філасофія стаўлення да чалавека. І гэта таксама ўзор праявы духу народа.


«Ножны самурая». Рэжысёр Хітосі Мацумота. 2011.

Дзень чацвёрты.
Жыццё як цуд

Катэгорыі цудоўнага ў філасофіі дзэн-будызму прадугледжваюць давер да жыцця. Ступень гэтага даверу такая, што найвышэйшую прыгажосць можна заўважыць у недасканалым, недагавораным, у самым што ні на ёсць малым і звычайным. Творы японскіх аўтараў заўсёды адлюстроўваюць глыбіннае хараство мінімалізму, чароўную працягласць шматкроп'я. «Каб убачыць красу букета, дастаткова прыглядзецца да адной кветкі».

Фільм «Цуд» просты і непасрэдны, як эмоцыі на твары дзіцяці. Прастата выяўляе сэнс, варты мудрага філосафа. Галоўныя героі — дзеці, але «Цуд» — не «дзіцячае кіно». Рэжысёр Хіракадзу Корэ-эда вельмі тонка вядзе аповед пра тое, як дзіцячая мара двух братоў пра аб'яднанне сям'і пасля разводу бацькоў паступова ператвараецца ў адкрыццё ўсіх жыццёвых дробязей як сапраўднага цуду. Таго, пра што марылі браты, не адбылося. Але адбылося штосьці іншае: адкрыццё значнасці і непарыўнасці ўсяго, што існуе наўкол. Паміж паняццямі «цуд» і «жыццё» ставіцца знак роўнасці. Але што значыць жыць?

У фільме адказ даецца словамі верша, які чытае адзін з братоў: «Гэта значыць зведаць смагу. Гэта значыць жмурыцца ад яркага святла. Гэта значыць памятаць мелодыю гукаў...» Цуд у кожнай хвіліне, і калі заўважаеш яго, то адчуванне непарыўнасці, значнасці самага простага і робіцца сапраўдным чалавечым здабыткам.

Дзень пяты.
«Гэта ўсё, што ёсць. І гэта ёсць усё...»

Апошнія дзве карціны Тыдня ішлі разам. І гэта было абсалютна заканамерна і лагічна. «Ножны самурая» і «Харакіры» — не столькі пра вернасць самурайскаму кодэксу Бусідо, колькі пра годнасць і вышыню чалавечага духу. Аўтары па-новаму асэнсоўваюць вельмі знакавае для японскай культуры паняцце «самурай».

«Ножны самурая» — фільм-гібрыд, у якім сінтэзуюцца розныя стылі, тэмы і нават мастацкія сістэмы. Рэжысёр фільма Хітосі Мацумота, комік па першай прафесіі, робіць сапраўдны клаўнадны кульбіт. Тое, што драма можа спалучацца з фарсам, гэтак жа зразумела, як і тое, што за абсалютнай умоўнасцю бачыцца абсалютная праўда рэальнасці. Але як за камікаватасцю гэгаў, кліпавасцю комікса, пэўнай маскараднасцю тэатра Кабукі (дарэчы, з гэтых тэатральных традыцый і пачалося японскае кіно) убачыць высокую трагедыю — уявіць вельмі цяжка. Хітосі Мацумота робіць усё быццам не так, як трэба рабіць у фільмах пра самураяў. Ягоны самурай не адпавядае звыклым стэрэатыпам: ён непрыгожы, немалады, з прыкметамі астэнічнага сіндрому, да таго ж без мяча. Самурай без мяча — знакавы вобраз і ў «Харакіры» (аўтар Такасі Мііке — адзін з самых пладавітых і знакамітых у Еўропе рэжысёраў). У абодвух фільмах з героямі адбываюцца не вонкавыя метамарфозы, а тыя, што звязаны з накапленнем энергіі дзеяння, энергіі ўчынкаў, якія ўзнімаюць дух. Героі робяць харакіры. Але за гэтым самурайскім жэстам у кожнага стаіць штосьці значна большае, чым вернасць традыцыі і абавязку. Герой «Ножнаў самурая» ўчыніў гэта, бо, прайшоўшы шлях выпрабаванняў, страт, ганьбы, ён мусіў захаваць перад любімай дачкой вобраз мужнага чалавека, які атрымаў перамогу над усім, што яго зневажала, прымушала быць не сабой. Герой «Харакіры», збяднелы ронін Мотома, не рыхтаваў сябе да самурайскай службы. Яго прываблівалі навукі, кнігі. Харакіры ўзнікла як прысуд ад самураяў багатага клана, куды Матома прыйшоў па грошы, каб выратаваць сваю сям'ю. Ён зрабіў харакіры самым нечаканым спосабам — не мячом, а бамбукавай палкай. Матома выканаў рытуал, да якога яго змусілі тыя, для каго пісаны закон і норма былі вышэй за жыццё.

Для майстроў японскай традыцыі звыклая справа — задаваць пытанні пра жыццё і смерць. Таксама звычайным лічыцца ацэньваць людзей паводле іхняга стаўлення да ўласнай паразы або смерці. Здаецца, «Ножны самурая» і «Харакіры» — пра гэта. А яшчэ — пра каштоўнасць чалавечых адносін, пра істотнасць малога ў жыцці, пра значнасць духу і чалавечай душы, пра тое, што ўсё паўтараецца. «Усё ідзе па крузе зноў і зноў. Гэта ўсё, што ёсць. І гэта ёсць усё» — словы песні, што, як запавет, пакінуў для сваёй дачкі самурай, у жыцці якога быццам бы адбываліся абсурдныя падзеі, які і сам знешне нагадваў клоўна, — але насамрэч усё гэта было толькі бачнасцю.

Фільмы японскага Тыдня дазволілі яшчэ мацней адчуць непадобны ні на што свет. Тое, што адбылося, можна перадаць словамі Аляксандра Сакурава, для якога Японія засталася чымсьці большым, чым краіна: «Яе голас загучаў, прачнулася Душа, адкрылася мне, і цяпер мы пойдзем разам, не азіраючыся і нічога не баючыся». ■

«Містар Ікс» Імрэ Кальмана
Рэжысёр Ганна Маторная
Сцэнаграфія і касцюмы Любові Сідзельнікавай
Балетмайстар Алена Дзмітрыева-Лаўрыновіч
Беларускі акадэмічны музычны тэатр

Новая версія аперэты «Містар Ікс» выклікала неадназначную рэакцыю публікі і крытыкаў. Менавіта таму рэдакцыя друкуе дзве рэцэнзіі на спектакль. Аўтары шмат у чым дыскутуюць з пастановачнай групай, але таксама спрачаюцца і паміж сабой.


Антон Заянчкоўскі (Містар Ікс), Наталля Дзяменцьева (Тэадора).

Настальгія па «Прынцэсе...»

ВОЛЬГА БРЫЛОН

Класічная аперэта «Містар Ікс» — беспройгрышная латарэя ў афішы. Публіка заўсёды будзе прыходзіць на гэты спектакль у чаканні сустрэчы з любімымі героямі твора і незабыўнай музыкай Кальмана. Гэта — непарушная ісціна, з якой цяжка спрачацца. Але прэм'ера спектакля пакінула шмат пытанняў.

Галоўнае з іх — якім чынам сёння трэба ставіць класіку? Асучасніваць наіўныя сюжэты ці пакідаць іх без усялякіх змяненняў? Рэжысёр Ганна Маторная скрыжавала першае з другім. Аперэта «Прынцэса цырка» атрымала назву «Містар Ікс» і набыла новыя, нечаканыя сюжэтныя павароты. І вось ужо галоўная гераіня, руская эмігрантка графіня Палінская, займела простае рускае імя Тэадора. І вось ужо Пуасон, гнюсны сакратар барона дэ Крэвельяка, раптам ператварыўся ў... мадэмуазэль Пуасон, «далёкую сваячку маркізы дэ Пампадур», безнадзейна закаханую ў свайго яшчэ больш гнюснага шэфа («Смела!» — сказаў бы герой іншай кальманаўскай аперэты). Стары добры рэстаран «Зялёны папугай» рашуча перайменаваны ў «Танцуючы лобстар», а сярод яго наведвальнікаў з'яўляюцца дзіўныя «гібрыдныя» істоты, пазначаныя ў праграмцы як «дамы-бакалы»...

У выніку атрымалася даволі спрэчная сюжэтная канва, багатая на мнагаслоўныя тэксты, якія замаруджваюць развіццё дзеі і часам пачынаюць неапраўдана дамінаваць над музыкай. А ў саму партытуру чамусьці трапляюць устаўныя нумары (арыя Раджамі з «Баядэры» ў выкананні спадарыні Пуасон) і з'яўляюцца «прыджазаваныя» рытмы, відавочна створаныя сучасным аранжыроўшчыкам у стылі «а-ля Кальман». Але галоўны сюрпрыз рэжысёр падносіць публіцы са з'яўленнем Тэадоры: напэўна, упершыню за ўсю гісторыю незлічоных увасабленняў кальманаўскай «Прынцэсы цырка» выхадную арыю галоўнай гераіні выконваюць адразу два сапрана — сама Тэадора і мадэмуазэль Пуасон. Нават шкада графіню Палінскую! Яна і так ахвяра зламыснай Пуасон, якая раўнуе яе да барона, а тут яшчэ і арыю даводзіцца спяваць з ёй разам!

Дзеля чаго ўсе гэтыя новаўвядзенні? Айчынны слухач нічога не меў бы супраць апрабаванага на савецкіх аперэтачных сцэнах лібрэта, дзе галоўную гераіню завуць Тэадора Вердзье, а сакратар барона Пуасон — усё ж асоба мужчынскага полу, нягоднік і даносчык, апанаваны прагай нажывы, гэткі прататып будучых сексотаў. Нармальны адмоўны персанаж, скажу я вам, тым больш што ў фінале аперэты і ён, і барон дэ Крэвельяк церпяць поўнае фіяска. Так ім і трэба! А тут Пуасон раскайваецца, усведамляе віну перад Містарам Ікс! Гэткая вясёлая аперэтачная «дастаеўшчына»!

У сцэнаграфіі «Містара Ікс» галоўнае — прастора, якая трансфармуецца, і гэта без цяжкасцей прачытваецца. Але падобныя плоскасныя рашэнні, заснаваныя на прынцыпе мінімалізму, больш падыходзяць для малых сцэн ці выязных варыянтаў спектакляў. А вялікая сцэна тэатра патрабуе ад сцэнографа большых маштабаў, большай вынаходлівасці, калі хочаце, пагатоў у сюжэце пра цыркавое закуліссе. Сцэнічнай прасторы відавочна не хапае аб'ёму, яна не спрыяе разгортванню цыркавога дзеяння. Стваральнікі спектакля чамусьці пабаяліся пасадзіць артыстаў на трапецыю, узняць іх над сцэнай, а дарма! Расказваючы пра цырк, варта хоць бы ў малой колькасці ўжываць атрыбуты і прыёмы цыркавога мастацтва, якія мусяць дэманстраваць выканаўцы галоўных роляў.

Тое ж тычыцца і ўласна танцавальных эпізодаў. Тоні і Мары (Аляксандр Гелах і Ірына Кучынская) пасля выканання дуэта «Как можно цирка не любить» замест эфектнай танцавальнай «адбіўкі» весела бегаюць пад музыку адно за другім, а потым Мары пад барабанны пошчак урачыста накідвае на шыю Тоні хула-хупы. І гэта ўсё?! А дзе ж іскрамётны танец каскаднай пары, якога так чакае публіка і які ў класічнай аперэце абавязковы, як «Ойча наш»? Чаму ў спектаклі акцёры ўвогуле так мала рухаюцца, а «за іх» танцуюць артысты балета?

Прыемна бачыць на сцэне прыгожых маладых герояў — Містара Ікс і Тэадору ў выкананні Андрэя Марозава і Наталлі Дзяменцьевай. Артысты спраўляюцца са складаным вакальным матэрыялам, але ў акцёрскім плане ім, на жаль, не стае арганічнасці. А вось пара каскадных старых у асобах Аляксея Кузьміна (Пелікан) і легенды айчыннай аперэты Наталлі Гайды (Караліна) дае моладзі фору з ліш-

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

кам. Выканаўцы з асалодай увасабляюць свае мізансцэны, азартна падаючы адно аднаму акцёрскія пасы. Але і іх пару балетмайстар чамусьці пакінуў без эфектнага танца, у якім таленавітыя майстры маглі б па-сапраўднаму праявіць сябе. Голас Наталлі Гайды па-ранейшаму гучыць фенаменальна свежа, уражвае лёгкімі вярхамі і роўным гучаннем па ўсім дыяпазоне. Гайда — унікальная спявачка і актрыса, дзякуй Богу, што яна запатрабавана ў тэатры і што моладзь мае выдатную магчымасць пераймаць яе каласальны сцэнічны вопыт. Нечаканай для Лідзіі Кузьміцкай з яе амплуа гераіні аказалася характарная роля мадэмуазэль Пуасон. Але актрыса знайшла неабходныя фарбы, каб апраўдаць рэжысёрскую задуму. Яе партнёр Дзяніс Нямцоў у ролі барона дэ Крэвельяка парадаваў арыстакратычнымі манерамі і тонкай іроніяй у перадачы вобраза свайго недарэчнага героя.

Крытычныя заўвагі ў адрас стваральнікаў спектакля наўрад ці нешта зменяць. Аперэта «Містар Ікс» пастаўлена, жыве самастойным жыццём, падабаецца гледачам. Магчыма, аўтар гэтых радкоў надта многага хоча? Але я чамусьці настальгую па папярэдняй «Прынцэсе цырка» ўзору 1989 года. Шыкоўны быў спектакль! Новая пастаноўка па вызначэнні мусіла быць лепшай. Але, на маю думку, гэтага не адбылося. Не атрымалася ўзняць планку, вось што крыўдна... ■

Эмігранты ў цырку

ДЗЯНІС МАРЦІНОВІЧ

Агульнавядома, што сярод жанраў тэатральнага мастацтва ў найбольшым крызісе цяпер знаходзіцца аперэта. На гэта ўплываюць шмат якія абставіны. Прадказальнасць сюжэта з абавязковым шчаслівым фіналам. Тры пары выканаўцаў (герой — гераіня, прасцяк — субрэтка, дуэт сталых салістаў), вобразы якіх даўно ператварыліся ў штампы. А яшчэ тры абавязковыя дзеянні, якія доўжацца тры гадзіны. Гэта не заўсёды прымальна для сучаснага гледача — ён прызвычаіўся да іншых, больш лаканічных спектакляў. Характэрна, што адзін з лепшых калектываў постсавецкай прасторы, Свярдлоўскі тэатр музычнай камедыі, які летась завітаў у Мінск з гастролямі, здзівіў узроўнем сваіх мюзіклаў. А вось іх аперэта выглядала абсалютна традыцыйна.

У такой сітуацыі бачыцца некалькі варыянтаў выхаду з крызісу. Самы просты — пакінуць усё як ёсць. Нездарма для савецкіх музычных спектакляў была характэрна арыентацыя на кананічны тэкст (і лібрэта, і музычны), крок налева ці направа кваліфікаваўся як крамола. Нядзіўна, што спробы Барыса Эйфмана выкарыстаць падчас стварэння музычнай асновы харэаграфічнага спектакля метад калажу доўгі час успрымаліся крытыкамі ў штыкі. Праява менавіта кананічнага падыходу ў рэпертуары Музычнага — «Лятучая мыш». Пастаўленая ў 1981-м і ўзноўленая ў 2001-м, яна адлюстроўвае савецкую тэатральную эстэтыку.

Сучасныя тэндэнцыі падказваюць іншыя варыянты. Адзін з іх прадугледжвае трансфармацыю трох дзей у дзве, за кошт чаго дасягаецца кампактнасць і скарачаюцца эпізоды, якія запавольваюць дзеянне. Рэалізацыю такога падыходу — як больш удалую («Сільва»), так і менш паспяховую («Граф Люксембург») — прадэманстравала ў Музычным тэатры рэжысёр Сусанна Цырук.

Магчымы варыянт, пры якім агульны фармат застаецца амаль некранутым. Але каб зрабіць спектакль больш актуальным для гледача, падзеі аперэты могуць быць перанесены ў іншыя час і месца, а ў лібрэта ўнесены змены. Напрыклад, дзеянне «Лятучай мышы», пастаўленай у маскоўскім Вялікім тэатры Васілём Бархатавым, адбываецца на лайнеры.

Менавіта такім шляхам падчас увасаблення «Містара Ікс» пайшла Ганна Маторная. Таму апеляцыя да лібрэта, вядомага гледачам па савецкіх пастаноўках і экранізацыях, як мінімум, недарэчная. Рэжысёрскія пошукі знаходзіліся ў рэчышчы агульнаеўрапейскіх тэндэнцый, і крытэрый ацэнкі мусіць быць іншы — не «Навошта нам змены?», а «Ці адпавядаюць змены логіцы дзеяння?».

Канцэпцыя Маторнай выглядала дастаткова арыгінальна. Рэжысёр трактавала цырк як мадэль свету, а герояў аперэты — як эмігрантаў, што прыехалі ў Парыж і адчуваюць сябе чужымі гэтаму гораду. Пэўныя змены ў лібрэта прымушалі іначай расставіць акцэнты ў спектаклі. Што тычыцца трансфармацый у апошнім «Містары Ікс», дык выглядаюць яны па-рознаму. Так, сваяцтва Пуасон з маркізай Пампадур успрымаецца як абсалютна штучнае. Але сам вобраз мадэмуазэль Пуасон — адзін з самых яркіх у спектаклі. Ператварэнне сакратара барона ў сакратарку надало пастаноўцы дадатковую інтрыгу, а для Лідзіі Кузьміцкай роля стала творчай удачай.

На жаль, канцэпцыя Ганны Маторнай увасобілася хутчэй у сцэнаграфіі (мастак Любоў Сідзельнікава). А вось у самім спектаклі яе не адчуваецца. Цяжка сказаць, чыя тут віна: выканаўцаў, якія працягвалі існаваць у межах традыцыі, або рэжысёра, якая не змагла давесці да артыстаў уласнае разуменне вобразаў Імрэ Кальмана. Гледачы ўбачылі як навацыі, так і элементы старой «Прынцэсы цырка» ў новых інтэр'ерах. Але змены ў лібрэта (напрыклад, тое ж перайменаванне рэстарана) былі зроблены менавіта пад новую канцэпцыю. А паколькі яна не спрацавала, асобныя сюжэтныя хады проста павіслі ў паветры.



Аляксандр Гелах (Тоні), Ірына Кучынская (Мары).

ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.

Згадзіцеся, тэатру было куды прасцей паставіць традыцыйны касавы спектакль. Замест гэтага Ганна Маторная паспрабавала ажыццявіць арыгінальную інтэрпрэтацыю кальманаўскай аперэты, але ўзняла занадта высокую планку, якую не змагла ўзяць. І ў выніку засталася ў палоне аперэтачнай традыцыі, з якой хацела вырвацца. Спадзяюся, рэжысёр яшчэ атрымае магчымасць зрабіць наступную, удалую спробу ў Музычным тэатры. ■

Асаблівасці пралетарскага спорту

«Гульні паралельных светаў, або Наш адказ Амстэрдаму»
Аўтар сцэнарыя Барыс Герстэн
Рэжысёр Настасся Мірашнічэнка
Тэлеаператар Сяргей Торбік
Дакументальны фільм праекта АНТ «Зваротны адлік»

ДАР'Я АМЯЛЬКОВІЧ

Беларуская стужка атрымала Гран-пры XI Міжнароднага фестывалю спартыўнага кіно «Krasnogorski», які прайшоў у Падмаскоўі. Фільм здолеў абысці 121 кінакарціну аб спорце, спартсменах, трэнерах і вялікіх спартыўных перамогах, знятую кінематаграфістамі з 31 краіны.

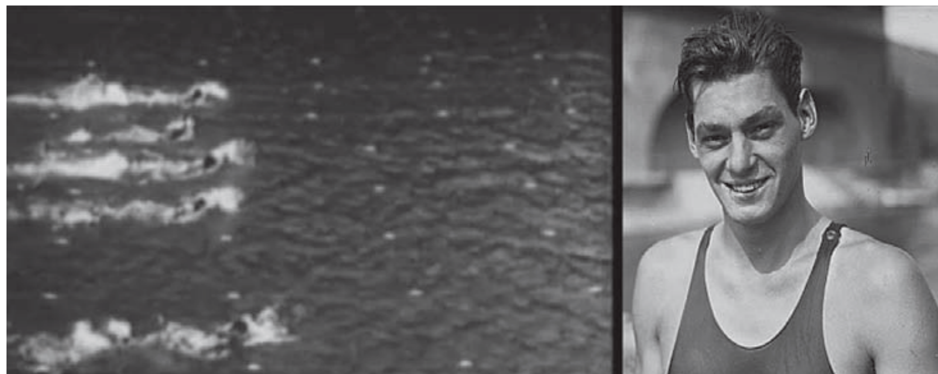
Твор, прысвечаны першай Усесаюзнай спартакіядзе 1928 года, распавядае больш пра час, чым пра канкрэтныя спартыўныя дасягненні, хоць без іх, вядома, не абышлося. Спорт як частка жыцця грамадства, як адлюстраванне светапогляду людзей, як рупар ідэалогіі — абраўшы ракурс спартыўных здзяйсненняў, аўтары дакументальнага кіно стварылі, па сутнасці, партрэт маладой савецкай эпохі, а не толькі асобных перамог.

Хто сёння памятае пра тое, што першая Усесаюзная спартакіяда праводзілася «ў піку» IX Алімпійскім гульням у Амстэрдаме, якія на думку Саветаў з'яўляліся праваднікамі капіталістычных каштоўнасцей? Хто ведае, што на «наш адказ Амстэрдаму» — тую самую першую Усесаюзную — прыехала больш спартсменаў, чым уласна на Алімпіяду 1928 года? На такой цікавай паралелі будуецца карціна, вымалёўваючы амбіцыі новай улады, яе закона- і міфатворчасць.

Барысу Герстэну ўдалося знайсці ў архівах унікальныя звесткі пра беларускіх удзельнікаў як Усесаюзнай спартакіяды, так і Алімпіяды ў Амстэрдаме — у апошняй беларускія спартсмены выступалі за зборныя іншых краін, бо Савецкі Саюз байкатаваў сусветныя спаборніцтвы. Эксклюзіўная інфармацыя пра лёс буйных атлетаў, неверагодныя гістарычныя дэталі — напрыклад, падрабязнасці пра ўключэнне ў праграму Спартакіяды такога віду спорту, як конкурс па танцах і скоках, — усё гэта робіць стужку захапляльнай, запамінальнай, поўнай адкрыццяў.

Чаго вартыя і такія факталагічныя цікавосткі, як пралетарскія віды спаборніцтваў — кросы ў процівагазах, кіданне гранаты, плаванне з вінтоўкай, палітбой, — што выдумляліся напярэдадні Спартакіяды як форма свайго, «незаангажаванага» савецкага спорту, адрознага ад вядомых відаў Алімпійскіх гульняў. Як адзначае ў фільме кандыдат гістарычных навук Яўген Кулінковіч, плывец Леанід Мамат, які стаў першым чэмпіёнам СССР з Беларусі, перамог акурат у такім новым «пралетарскім» стылі — плаванні з вінтоўкай. Зазначым, што ў 1925 годзе мінчане сталі першымі ў «палітбоі» — спаборніцтве-віктарыне, падчас якога ўдзельнікі мусілі хутка адказаць на пытанні кшталту «якая задача фізкультуры ў справе выканання пяцігадовага плана?», «чаму мы змагаемся з чэмпіёнствам і спартыўным прафесіяналізмам?», «назавіце норму ўдзелу фізкультурнікаў у сацыялістычным спаборніцтве»... Нягледзячы на тое, што палітбой ды некаторыя іншыя «пралетарскія віды» ў праграму Усесаюзнай спартакіяды так і не былі ўключаны, даследчыкам ёсць чым падзяліцца з гледачамі.

У стварэнні лёгкай інтанацыі «Гульняў паралельных светаў...» дапамагае і пэўная аўтарская іронія. Рэжысёр Настасся Мірашнічэнка, вядомая гледачам







«Гульні паралельных светаў, або Наш адказ Амстэрдаму». Кадры з фільма.

па стужцы «Фаўст Радзівіла», кажа, што да візуальных знаходак яе падштурхнуў інтэлігентны гумар Барыса Герстэна, які адчуваўся ў матэрыяле. «Вельмі цяжка знайсці візуальную ілюстрацыю да цікавых звестак, — прызналася яна. — У фільме выкарыстаны матэрыялы архіваў Беларускага тэлебачання, кінафотафонадакументаў у Дзяржынску, у Красцагорску, іншыя рэсурсы, але дзеля таго, каб у карціне прысутнічала пэўная дынаміка, я звярнулася да досведу савецкага рэжысёра Дзігі Вертава. У асобных месцах стужкі паспрабавала зрабіць адпаведны мантаж, дадаючы да дзеяння каментар у выглядзе пафасных савецкіх лозунгаў. У выніку нам удалося нагадаць і пра мастацкія прыёмы тых часоў».

Рэжысёр выкарыстоўвае не толькі стылістычныя элементы савецкага кіно, але і сучасную візуальную мову — тую ж флэшанімацыю, якая на кантрасце падкрэслівае фэйкавасць, несапраўднасць ці нават абсурднасць пэўных гістарычных здарэнняў і падзей.

Яскравай кульмінацыяй «Гульняў паралельных светаў…» становіцца выкананне гімна будучай Сусветнай пралетарскай спартакіяды. Згодна з планамі савецкай улады, спаборніцтвы паміж пралетарскімі краінамі мусілі адбыцца ў 1934 годзе, але ж амбіцыйным задумам па стварэнні паралельнага спартыўнага свету так і не ўдалося здзейсніцца. Пэўная сенсацыйнасць беларускай стужкі палягае ў тым, што яе аўтары здолелі адшукаць ноты ўрачыстай «Спартакіяды», напісанай паэтам Мікалаем Асеевым і кампазітарам Аляксандрам Давідзенкам. Яны захоўваліся ў Нацыянальнай бібліятэцы Беларусі. «Мы сталі першымі, хто разрэзаў старонкі твора, бо да гэтай пары ноты ніхто не гартаў», — сказаў Барыс Герстэн. Дакументалістам удалося не проста знайсці цікавы артэфакт гісторыі, але ўдыхнуць жыццё ў твор, дазволіўшы гімну хоць аднойчы выканаць сваё прызначэнне — прагучаць на публіцы.

Аўтар і кіраўнік праекта «Зваротны адлік» Уладзімір Бокун зазначае, што цыклам з чатырох фільмаў на спартыўную тэматыку, прадстаўленым на фестывалі «Krasnogorski», зацікавіўся Алімпійскі камітэт Расіі. Магчыма, гэта падборка будзе прадэманстравана ў рамках культурнай праграмы на Зімніх Алімпійскіх гульнях у Сочы. Дакументальнае кіно праекта можна паглядзець на сайце АНТ. Акрамя «Гульняў…», высокую ацэнку гледачоў на XI Міжнародным фестывалі спартыўнага кіно ў Падмаскоўі атрымалі стужкі «Руслан Салей. Перарваны кідок», «Алімпіяда 40. Забароненыя гульні», «Берлін 36-га. Алімпіяда ў цені свастыкі». І, як пажартаваў Герстэн, галоўнае, што перамогу, якую беларусы атрымалі на кінафоруме «Krasnogorski», не забяруць за няўдалы допінг-тэст. ■

■ АНІМАЦЫЯ

«ПРЫГОДЫ НЕСЦЕРКІ» РЭЖЫСЁРА ІГАРА ВОЛЧАКА існавалі спачатку як восем серый мультыплікацыйнай стужкі, а цяпер прыйшлі да гледача ў якасці поўнаметражнай анімацыйнай карціны. Пра гісторыю стварэння фільма распавядае рэжысёр:





«Прыгоды Несцеркі». Кадры з фільма.

— Калі пачыналі здымаць «Несцерку», дык не думалі пра поўны метр. Спачатку стваралі фільм пад назвай «Як Несцерка скарб знайшоў», дзе герой займеў багацце большае, чым грошы. Багіня, якая дорыць яму скарб з глінай, — алегарычны персанаж. Менавіта ганчарным майстэрствам ганарыцца Беларусь. У наступных фільмах звышзадача пашырылася.

Несцерка як быццам нацыянальны герой, а казак пра яго — усяго некалькі. Таму шукалі матэрыял у розных фальклорных творах, імкнуліся спалучыць з ідэяй фільма. Цікавіліся не толькі беларускімі казкамі, але і рускімі, славянскімі. Так, сюжэты нашага фальклору крыху іншыя, але агульныя ідэі перагукаюцца. Мы хацелі, каб дзеці выхоўваліся на нацыянальнай анімацыі, і таму свядома рабілі менавіта беларускамоўны фільм. «Несцерка» разлічаны на шырокую аўдыторыю. Мы часта разважаем пра карысць сямейных праглядаў, а як іх ладзіць, мала хто задумваецца.

Работа над стужкай, звязанай з Несцеркам, ішла 10 гадоў. Анімацыя — працаёмкая галіна, але як я займаўся таксама іншымі праектамі. У выніку атрымаўся эксперыментальны варыянт «поўнага метра». Найперш, каб высветліць яго камерцыйныя магчымасці. Наш фільм пачынае сваё жыццё на экранах, паглядзім, што атрымаецца… **Антаніна Карпілава.**

СТОП-КАДР



ВОЛЬГІ МЯДЗВЕДЗЕВАЙ

На факультэце экранных відаў мастацтва трэці год вядзецца падрыхтоўка студэнтаў па спецыяльнасцях «Арганізацыя кінатэлевытворчасці», «Кінатэледраматургія». Гэта дае магчымасць у далейшым умацаваць не самыя трывалыя звёны ў айчынным кінапрацэсе.

У выкладчыкаў шмат праблем, звязаных з адсутнасцю ў абітурыентаў дастатковай гуманітарнай базы. Тэндэнцыі да ўніфікацыі і стандартызацыі ў большай ступені пагражаюць менавіта адукацыі. Таму не варта цешыць сябе некаторымі распаўсюджанымі ілюзіямі. Напрыклад, той, што навучыць можна каго заўгодна і чаму заўгодна. У мастацтве не так. Учорашнім школьнікам нялёгка зразумець, што рэжысёр ці сцэнарыст — не проста прафесія. І вучыцца справе давядзецца не два гады і не пяць, а ўсё наступнае жыццё. Лепей, каб у такія прафесіі прыходзілі людзі з багатым вопытам.

Ілюзія звязана і з думкай, што знікае мяжа паміж тэхнічнай і гуманітарнай адукацыяй. Магчыма, але да пэўнай ступені. Існуе меркаванне, што, маўляў, авалоданне прафесіяй — гэта навучанне тэхналогіям. І так, і не. На адным з кінафэстаў паказалі фільм вядомага кітайскага рэжысёра, а на абмеркаванні хтосьці сказаў: «Калі б гэтая тэхніка была ў Эйзенштэйна!..» Адказ кіназнаўцы быў бездакорны: «А ён не меў у ёй патрэбы». Адсюль не вынікае, што сёння можна здымаць на ранейшай тэхніцы. У кінашколе важна падрыхтаваць людзей, здольных не толькі выжыць ва ўмовах рынку, але і рабіць тое, што прымусіць гледача перажыць катарсіс.

Сяргей Герасімаў, які больш за 40 гадоў выкладаў ва ВГІКу, сцвярджаў: лёгка ператварыць чалавека ў акцёра, значна цяжэй зрабіць з акцёра чалавека. Студэнт, які засвойвае навыкі па арганізацыі кінатэлевытворчасці, павінен спалучаць у сабе не толькі прадпрымальніцкія здольнасці, але і творчыя. На навучанне рамяству ў розных кінашколах свету адводзіцца ад паўгода да года. Астатняе — тонкая праца па фарміраванні творчай асобы. Мэта яе — стварыць умовы для раскрыцця неабходных здольнасцей — уяўлення, інтуіцыі, эстэтычнага густу. Працэс навучання — гэта перш за ўсё фарміраванне асобы. І колькі яшчэ мы будзем пераконваць у гэтым сябе і іншых? ■

А ў вас моцныя ногі?

Майстар-клас «Дакументальны тэатр: тэхналогіі» ў Цэнтры беларускай драматургіі і рэжысуры

АЛЕНА МАЛЬЧЭЎСКАЯ







«9 месяцаў/ 40 тыдняў» Аляксея Кулічкова і Сяргея Шаўчэнкі.
«Забойца» Аляксандра Малчанава.
«Запалі мой агонь» Аляксандры Дзянісавай.
Тэатр.doc.

Распавесці пра тое, як з пытанняў «А ў вас моцныя ногі?» ці «Што гэта за вуліца і куды яна вядзе?» паўстае годная тэатральная гісторыя, у Мінск прыехала расійскі драматург, сцэнарыст, рэдактар Любоў Мульменка. Яе п'еса «Алканавелы» (пра стратэгіі ўжывання алкаголю) пастаўлена ў маскоўскім Тэатры.doc. У Кіраве, Растове, Пракоп'еўску, Паўднёва-Сахалінску ідуць прысвечаныя гэтым гарадам дакументальныя спектаклі, да стварэння якіх яна мела непасрэдныя адносіны. Такім чынам, паслухаць і пагаварыць было пра што.

На працягу двух дзён зацікаўленыя драматургі, рэжысёры, акцёры і крытыкі ўнікалі ў тое, як трэба шукаць героя, гутарыць з ім і апрацоўваць гутарку для дакументальнай п'есы. Шукалі адказ на пытанне, у якой ступені варта спалучаць дакументальнае і мастацкае. Прапаноўвалі тэмы. Спрабавалі на сабе. Выпрабоўвалі сяброў, правяраючы на іх тэзіс пра важнасць выключэння з размовы рацыянальных пытанняў і пра дарэчнасць вядзення яе ў манеры ваяўнічага прафана. Стварылі каля дваццаці кароткіх дакументальных гісторый. Намацвалі тэмы і стратэгіі для таго, каб напісаць п'есу пра таемнага беларуса.

Калі не надта пільна ўглядацца ў падзеі і гісторыю тэатральнага жыцця Беларусі, то можа падацца, што з дакументальным тэатрам мы знаёмыя выключна па апошніх фестывальных паказах Тэатра.doc — «Запалі мой агонь» («Тэарт»), «Забойца» і «9 месяцаў/ 40 тыдняў» («M.art.кантакт»). Аднак гэты від тэатра кропкава існуе ў беларускай тэатральнай прасторы ўжо каля стагоддзя. Можна лічыць, што адлік пачынаецца з узнікнення віцебскага Тэатра рэвалюцыйнай сатыры і агіттэатра. Потым было спрычыненне да руху «сінеблузнікаў». І — значны перапынак, выкліканы зменамі ў грамадска-палітычным ладзе. Спектаклі Валерыя Раеўскага ў 1970-х у Купалаўскім тэатры — «Праўда! Нічога акрамя праўды!!!» паводле Данііла Аля і «Чалавек з легенды» Яўгена Шабана. Плынь дакументальнай прозы (Алесь Адамовіч, Святлана Алексіевіч), асобныя творы з якой сталі асновай для стварэння спектакляў. Дарэчы, цікавасць да іх сцэнічнага ўвасаблення не знікае: у 2002 годзе на сцэне РТБД Бруна Бусаголь і Валерый Анісенка паставілі «Чарнобыльскую малітву», у 2009 годзе Уладзімір Савіцкі выпусціў «Апошніх сведак» у Коласаўскім тэатры. Да таго ж існуе і цікавасць да праектаў, створаных спецыяльна для сцэны: у тым жа 2009-м тэатральная моладзь — Кацярына Аверкава, Яўген Карняг і Алеся Самахавец — паспрабавала працаваць з інтымнай дакументалістыкай у беларуска-швейцарскім спектаклі «Першае каханне». Тэхнікамі дакументальнага тэатра ў той ці іншай ступені карыстаюцца і маладыя драматургі, чые імёны ва ўсіх на слыху, — Павел Пражко, Дзмітрый Багаслаўскі, Канстанцін Сцешык. Пералік можна доўжыць і пашыраць.

У нас моцныя ногі. Мы можам на іх трывала стаяць. Толькі куды ж нам крочыць? Мы шукаем шляхі. Адзін з іх паказала Любоў Мульменка.

Любоў Мульменка: «Запісаць бы вас усіх!»


ФОТА ДЗЯНІСА КЛЯБЕЕВА.

Як коратка растлумачыць чалавеку, што такое дакументальны тэатр?

— Гэта спектаклі, якія пастаўлены па п'есах… Не, не так. Спектаклі, зманціраваныя з інтэрв'ю з рэальнымі людзьмі, якія бралі акцёры, рэжысёры і драматургі. У гэтых спектаклях мы можам пачуць спантаннае вуснае маўленне — паслухаць, як гавораць на прыпынку, на заводзе, у Акадэміі навук. Гэта шанец лепш пазнаць людзей, пра якіх, на нашу думку, мы ведаем усё, а насамрэч маем вельмі прыблізнае ўяўленне. Шанец апынуцца ў нейкім маўленчым асяродку. Усё ж такі адзінка дакументальнасці — слова, а не дзеянне.

Як вы «вырулілі» на шлях дакументальнага тэатра?

— Тое, што большасць маіх праектаў дакументальныя, атрымалася, хутчэй, выпадкова. Проста на такія праекты мяне часцей за ўсё запрашалі. Можа, першы ўдаўся як мае быць, і далей мяне вырашылі «праводзіць па гэтым артыкуле». А «вырулiла» я… У мяне была першая п'еса, перапрацаваная з апавядання. І было відавочна, што яна перароблена з апавядання. У той жа год, калі я яе напісала, у Кіраве праходзіла лабараторыя «Жывому тэатру — жывога аўтара», якую зладзілі крытык і тэатральны прадзюсар Алена Кавальская і арганізацыя «Культпраект». Яны збіраліся прывезці ў Кіраў да галоўнага рэжысёра Тэатра на Спаскай Барыса Паўловіча чатырох драматургаў. Каб гэтая нетутэйшая чацвёрка за тыдзень стварыла разам з Борам і акцёрамі які-небудзь спектакль пра Кіраў. Чацвёрка была ўжо набрана, але на фінальнай стадыі адзін з аўтараў захварэў. Пачалі шукаць замену.

Праект досыць адкрыты для новых людзей: могуць узяць некага па рэкамендацыі, могуць узяць чалавека без вопыту працы ў тэатры, могуць узяць журналіста, пра якога думаюць, што ён справіцца. Нехта з арганізатараў чытаў маю п'есу, яна спадабалася, спыталі ў Аляксандры Дзянісавай (таму што ведалі яе), нармальная я ці не. Саша адказала: нармальная. І я атрымала ліст з запрашэннем прыехаць на гэтую лабараторыю. Прыехала. Пазнаёмілася з Міхаілам Угаравым, Марынай Разбежкінай, якія таксама прыехалі праводзіць дыскусію і паказваць дакументальнае кіно, каб крыху падрыхтаваць кіраўскую публіку. Ну, і неяк экстэрнам, за тыдзень, мне прыйшлося зразумець, што гэта такое. Рашэнні, як расшыфроўваць, манціраваць, я прымала інтуітыўна, у працэсе. І, здаецца, атрымалася нябласа.

У чым перавагі дакументальнага тэатра перад мастацкім?

— Дакументальны тэатр, у якім няма элементаў мастацкага, — зусім не для мяне, гэта для фанатаў. Мне падаецца, добры мастацкі тэатр павінен быць падобным да дакументальнага — і наадварот. Тым людзям, якія займаюцца выключна артадаксальным дакументальным тэатрам, карысна памятаць, што гэта толькі тэхналогія. Што варта быць смялейшымі і пераводзіць частку дзеяння ў эцюды, штонебудзь прыдумляць. Я не бачу ў гэтым крыміналу, а бачу вялікую карысць і цікавую задачу. Ну, і зайздрошчу тым людзям, якія ў стане напісаць цалкам прыдуманы тэкст, не карыстаючыся тым, што бачылі ці чулі ў сваім жыцці. Не ўпэўнена, што такія тэксты ўвогуле існуюць. І калі ты бачыш у выпадковай фразе каштоўнасць, дык чаму б не падзяліцца ёю з наваколлем? Я не думаю, што гэта плагіят. Ты не крадзеш у жыцця, а раздаеш для вялікай колькасці карыстальнікаў.

Які герой дакументальнага тэатра вам імпануе?

— Я больш за ўсё на свеце люблю рускую мову. Таму захапляюся тымі, хто на гэтым полі дэманструе нейкія цуды. Напрыклад, падчас экспедыцыі ў Пракоп'еўск я больш за ўсё ўпадабала хлопца, гісторыю якога немагчыма нават пераказаць. Яна ні пра што. Пра тое, як гаворыць гэты хлопец, пра яго мову. Пра жанчыну «светлага тыпу валасоў». Можна, канечне, сказаць, што гэта гісторыя пра каханне, якое не склалася: яна медсястра, ён вайсковец-кантрактнік. Але пра тое, што ён кантрактнік, мы дазнаемся напрыканцы. Маглі б і не дазнацца. Фішка гісторыі ў тым, як хлопец усё гэта спявае. Адчуванне, што ты паслухаў песню.

Чыю гісторыю вам хацелася б пераказаць цяпер? Які герой вас цікавіць?

— У мяне ў галаве ёсць нешта накшталт слоўнічкаў малых рускіх моў. Ёсць вялікая руская мова, а ёсць мовы, на якіх размаўляюць асобныя групы. Я, напрыклад, дасканала валодаю мовай пацаноў. Мяне пачалі запрашаць на праекты, дзе трэба было імітаваць, умоўна кажучы, маўленне гапаты. Я гэты слоўнічак ведаю. І мне ўжо нецікава хадзіць на інтэрв'ю з пацанамі. Я сама магу кіламетрамі імітаваць іх маўленне. Гэтая тэма закрыта.

Мяне цікавіць слоўнічак такой інтэлігенцкай пісьменніцкай тусоўкі са снобскім настроем. Хацелася б папрысутнічаць на п'янках пяшчотных, стомленых літаратараў, паслухаць, як яны на самай справе размаўляюць. Неяк апынулася на такой выпадкова. Думала: «Запісаць бы вас усіх!» — але дыктафона з сабою не было. Карацей, я разважаю катэгорыямі слоўнікаў, а не людзей.

Калі вы прыходзіце ў дакументальны тэатр як глядач, што вас цікавіць, які ваш любімы спектакль?

— Мне падабаецца «Запалі мой агонь» — і якраз сваёй недакументальнай часткай. Нікольк не засмуцілася б, калі б з яго зніклі маналогі акцёраў пра ўласнае дзяцінства, а засталася толькі фантазія на тэму Морысана, Хендрыкса і Джоплін. Даспадобы праект «Матавіліхінскі рабочы»: ён так і не стаў рэпертуарным, але Аляксандр Радзівонаў, Юрый Клаўдзіеў і Міхаіл Дурнянкоў яго зрабілі як мае быць. Гэта, здаецца, самае любімае. ■

Вакол «Макбета»

«Макбет» Уільяма Шэкспіра
Сцэнічная рэдакцыя — вольны пераклад Аляксея Дударава
Рэжысёр Валерый Анісенка
Сцэнаграфія Аляксандра Касцючэнкі
Касцюмы Ніны Гурло
Харэаграфія Дыяны Юрчанка
Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА



Анжаліка Баркоўская (лэдзі Макбет), Юрась Цвірка (Макбет).

Істотныя зрухі адбыліся ў Нацыянальным тэатры імя Якуба Коласа прыкладна год таму. Новы мастацкі кіраўнік і дырэктар Валерый Анісенка ўзначаліў трупу і адразу распачаў бурную дзейнасць на развалінах дзейнасці свайго папярэдніка. Не сакрэт, што другі, як яго раней называлі, нацыянальны тэатр краіны ў той час знаходзіўся не ў лепшым стане. Калі перайначыць вядомае прыслоўе, дык пацыент быў хутчэй мёртвы, чым жывы. Што яшчэ можна сказаць пра трупу, якую гадамі раздзіралі міжусобіцы? Якая была не толькі разбалансаваная — адбывалася катастрафічнае зніжэнне прафесійнасці. Лепшыя і простыя незаўважна памяняліся месцамі. На падмостках квітнела камедыя з элементамі відавочнай папсы. Але ж і майстры з трупы нікуды не падзеліся. Чаго варты адзін толькі Тадэвуш Кокштыс, які дагэтуль знаходзіцца ў выдатнай форме.

Такім чынам, перад Валерыем Анісенкам стаялі вечныя пытанні: хто вінаваты і што рабіць? Адказы мусілі быць практычнымі.

Тое, што тэатр змяніўся, становіцца зразумелым нават пры беглым позірку на афішу. Тут, праўда, з пэўнымі агаворкамі. З'явіўся «дубль два» спектакляў, якія паспяхова ішлі ў РТБД. Нікуды не падзеўся вясёлы камедыйны набор. Камедый па-ранейшаму больш чым трэба. І самыя махровыя засталіся. Чаргуюцца «Музычныя вечары ў тэатральнай гасцёўні». Уласна кажучы, пад статус «нацыянальнага» не ўсё падагнана. Але ж спадчына Валерыю Анісенку насамрэч дасталася надзвычай цяжкая. За такі кароткі перыяд яе проста немагчыма было пераадолець. Тым больш што дамоклаў меч выкананага або не плана па гледачах па-ранейшаму навісае над кожным беларускім тэатрам.

Апошняй прэм'ерай сезона стаў «Макбет» Уільяма Шэкспіра. Упершыню спектакль паказалі пад адкрытым небам на буйным Міжнародным фестывалі «Мельпамена Таўрыі» ў Херсоне. Ён быў прыязна прыняты публікай. Такія паказы для Валерыя Анісенкі маюць асабліваe значэнне. Прынамсі, ад сваёй ідэі надалей ладзіць «тэатр на пленэры» ён не адмаўляецца.

«Макбет» стаўся працягам шэкспірыяны на коласаўскіх падмостках. Нельга сказаць, што да твораў геніяльнага драматурга тут звярталіся вельмі часта. Хутчэй — увагай не абмінулі. Радыкальную сучасную версію «Караля Ліра» прапанаваў Валерый Маслюк у 1994 годзе. Спектакль быў спрэчны і вялікага захаплення не выклікаў. Але, шчыра кажучы, не ведаю, як бы да яго паставіліся цяпер. У кожным разе, яму не бракавала ні арыгінальнай думкі, ні маштабу, ні напалу пачуццяў, былі праведзены сэнсавыя паралелі з існуючай рэчаіснасцю. Пагадзіцеся, амаль забытая па сённяшнім часе практыка.

«Макбет» Валерыя Анісенкі (упершыню ўвасоблены рэжысёрам таксама ў сярэдзіне 1990-х) нібы распасцёрся паміж дзвюма эпохамі, хоць сцэнічны малюнак, сцэнаграфія, пастановачнае вырашэнне іншыя. Укладзеным думкам дадаюцца сучасныя акцэнты, сам спектакль набывае тыповыя сёння рысы ўніверсальнасці. Рухомая і зменлівая заслона адсякае частку сцэны па гарызанталі і жыве сваім жыццём, уступае ў пэўныя стасункі з персанажамі; у жалезную бочку з вадой героі зрэдчас апускаюць акрываўленыя рукі — вось, бадай, асноўнае сцэнагра-

ФОТА МАРЫНЫ КАТЛЯРОВАЙ.

фічнае аздабленне, функцыянальнае і не абцяжаранае залішнімі дэталямі. Усё вытрымана ў агульнай шэрай гаме. Вонкава густоўна. Паводле задумы, галоўныя падзеі, у тым ліку масавыя эпізоды, адбываюцца па-за заслонай, у іншай прасторы. Адпаведна, выканаўцам даводзіцца абжываць астатнюю частку сцэны. Ствараецца ўражанне, што акцёраў замала, а падмосткаў зашмат. Эмоцыі, якія тут гуляюць, не змяняюць становішча.

Сцэнічная рэдакцыя Аляксея Дударава таксама зроблена ў сярэдзіне 1990-х. Гэта першыя спробы сучаснай адаптацыі класікі, якія цяпер распаўсюджаны вельмі шырока, у розных варыяцыях. Любога роду адаптацыя з'яўляецца адыходам ад першакрыніцы і таму мае на ўвазе пэўныя страты. Адаптацыя не можа быць лепш за арыгінал. І гэта, уласна кажучы, тыя ўмовы гульні, якія даводзіцца прымаць, — падабаецца нам тое, што атрымалася ў выніку, або не.

Паводле прапанаванай сцэнічнай версіі Аляксея Дударава спектакль Валерыя Анісенкі ўяўляе сабой, так бы мовіць, гісторыю паслядоўнага ўзнаўлення зла. Макбет пачынае здзяйсняць злачынствы і не можа спыніцца. Ён знішчае самых блізкіх да сябе людзей, здаецца, ген забойства актывуецца ў ягоным арганізме і не дае спакою. Гэтая лінія акрэслена ў спектаклі найбольш выразна. І, па сутнасці, менавіта яна вызначае ягоны галоўны змест. Зніклі некаторыя сцэны з лэдзі Макбет і, адпаведна, шматлікія шэкспіраўскія калізіі паміж галоўнымі героямі, якія надаюць твору касмічны, пазачасавы сэнс. Менавіта змаганне злога і добрага пачаткаў у чалавеку, эвалюцыя цёмнага і супраціў светлага, шматстайныя адценні чалавечай душы, якая не з'яўляецца адназначна чорнай, — самае цікавае ў інтэрпрэтацыі трагедыі Шэкспіра. У вольным перакладзе Аляксея Дударава, адпаведна і ў спектаклі коласаўцаў, усё засяроджана на лінейным руху сюжэта, атрымліваецца сцiслы і беглы яго пераказ. Але... Добра гэта або блага — забіваць людзей? Безумоўна, блага. Не ведаю, колькі знойдзецца ў зале гледачоў, якія ў гэтым сумняваюцца.

Спектакль пазбаўлены моцных візуальных акцэнтаў, у ім вельмі многае перадаверана акцёрам. Анжаліцы Баркоўскай (лэдзі Макбет), Юрасю Цвірку (Макбет), Яўгену Бераснёву (Банка) многія сцэны прапанавана трымаць «буйным планам». Яны існуюць, як гэта любіць Валерый Анісенка, у межах традыцыйнай псіхалагічнай школы і безумоўна маюць для гэтага падставы, нават працуючы над такімі складанымі вобразамі.

Зрэшты, будзем лічыць, што гэта толькі першыя і неабходныя крокі на шляху да аднаўлення тэатра. Свайго роду ўрокі скорачытання дзеля плённага засваення вельмі складаных задач. ■

■ ТЭАТР

П'ЕСА ТОРСТЭНА БУХШТАЙНЕРА «НОРД-ОСТ» магчыма з'явіцца ў рэпертуары Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра. Пакуль жа тэкст сучаснага нямецкага драматурга пра тэракт у Тэатральным цэнтры на Дуброўцы двойчы прачыталі на публіку — у Магілёве ў межах праекта «Чытанні», што быў арганізаваны некалькі год таму тагачасным галоўным рэжысёрам тэатра Кацярынай Аверкавай, і ў Мінску на закрыцці сезона ў Цэнтры беларускай драматургіі і рэжысуры.

Для праекта «Чытанні» п'еса Бухштайнера — своеасаблівае выйсце за межы правіл, бо першапачаткова ён быў арыентаваны на тое, каб пазнаёміць магілёўчан з тэкстамі сучасных беларускіх драматургаў. Аднак рэжысёр Уладзімір Пятровіч вырашыў правілы парушыць — надта яго зачапіла тэма «Норд-Оста». Тым больш што п'еса Бухштайнера, нягледзячы на канкрэтную гісторыю, якая палягае ў аснове, — гэта не дакументальны твор з дакладным апісаннем тэракта, а хутчэй роздум пра тое, што ёсць


Чытка п'есы Торстэна Бухштайнера «Норд-Ост».

тэрарызм, жыццё, каханне і свядомасць сучаснага чалавека.

Сцэнічнае вырашэнне чыткі, па словах рэжысёра, максімальна набліжана да будучага сцэнічнага вырашэння спектакля. Тры жанчыны — тэрарыстка-смяротніца (Алена Крыванос), урач, якая працуе на «хуткай» і якая адправіла на мюзікл сваю маці і дачку (Наталля Калакустава), ды глядачка, што разам з сям'ёй трапіла ў палон (Яўгенія Белацаркоўская) — пачынаюць апавядаць свае гісторыі з глядзельнай залы, а на задніку ў рэжыме анлайн транслюецца відэа з іх буйнымі планамі. Паступова дзеянне пераносіцца на сцэну. Выкарыстанне відэа для ўвасаблення п'есы і пераўтварэнне гледачоў у заложнікаў — прыём не новы: гэтым жа адметная, напрыклад, і кёльнская пастаноўка «Норд-Оста». Але Уладзіміру Пятровічу, здаецца, удалося знайсці сваю манеру. Асабліва эмацыйны фінал. На пачатку дзеяння гледачы бачаць сябе на задніку, а напрыканцы відэа ідзе ў запісе, і ў зале няма нікога, акрамя трох жанчын. Цябе няма. Ты можаш знікнуць у любую хвіліну. Рэакцыя публікі пераконвае, што трагедыя ўласнага знікнення ці драма вызвалення ёй патрэбны.

Алена Мальчэўская.

АКТУАЛІІ



ТАЦЦЯНЫ АРЛОВАЙ

Тэатры паступова закрываюць сезон і пачынаюць задумвацца над тым, што чакае іх у другой палове календарнага года. Развагі нішто сабе, бо фінансавыя патокі паціху вычэрпваюцца.

Старамоднае паняцце «служэнне мастацтву» нікога не хвалюе. Сёння гламурныя мадэлі на конкурсах прыгажосці могуць выкласці ў інтэрнэце сваю агаленую натуру і атрымаць карону. А тэатрам загадана памятаць пра духоўныя каштоўнасці? Усё ж у іх кепска з камерцыйнай хваткай: не навучыліся прасоўваць свае ўнікальныя брэнды на рынку. Таму пры адсутнасці грошай вымушаны прыстасоўвацца. Што рабіць, цікавага рэжысёра збоку на пастаноўку не запросіш. Рэпертуар неабходна мець забойны, каб забяспечыць увагу публікі, зарыентаванай на піяр. Ад раскошы афармлення давондзіцца адмаўляцца, але можна паспрабаваць зрабіць дэкарацыю з упаковак ад камп'ютараў і халадзільнікаў. Замест гістарычных касцюмаў — толькі сучасныя. Тут проста, выручыць «сэканд-хэнд». Музычка — з гатовых дыскаў. Пра тэхнічныя медыйныя магчымасці пакуль варта забыцца. Няблага — у межах разумнага — падвысіць кошты праграмак і білетаў. Што яшчэ?

Усё звыклае смела выпіхваем за дзверы, а глабальных зрухаў па-ранейшаму няма. Рэпертуарныя і аматарскія тэатры працягваюць існаваць, і ніякімі рэпелентамі іх не вытруціць. Праўда, можна паспрабаваць завабіць гледачоў трансфармацыяй свядомасці і бессаромнай цялеснасцю. Можна класічны тэкст замяніць у спектаклі вулічным слэнгам, якому асабліва радуюцца тынэйджары. Можна заманьваць іх у тэатр правакатыўнымі і прыкольнымі трукамі. Цікава, як будуць асучасніваць нашы сённяшнія п'есы наступнікі з якога-небудзь XXII стагоддзя? Ці зразумеюць яны штонебудзь без сюжэта, вобразаў, логікі? Усё гэта, напэўна, ператворыцца ў таблетку, як ежа. Праглынуў — і кайф.

Што яшчэ? Забылася пра галоўнага ўдзельніка працэсу — акцёра, які наўрад ці калі-небудзь пераўвасобіцца ў робата. Ён здатны без тэксту, дэкарацый і сінтэзатараў стварыць спектакль. Аднойчы акцёр раптам нагадае пра сябе незразумелым балючым адчуваннем таго, што ён быў. Быў! Калі грошай зусім мала, пасяліце яму дыванок, няхай апаляе жывой энергіяй. Няхай іграе. ■

Аляксандр Ленкін

ПРАСВЕТЛЕНЫ РЭЖЫСЁР

АНТАНІНА КАРПІЛАВА

Беларускую анімацыю немагчыма ўявіць без фільмаў Аляксандра Ленкіна. Акцёр тэатра і кіно па першай спецыяльнасці, ён з 1988 года працуе рэжысёрам. Паступова асвоіў розныя віды тэхнікі і разнастайныя жанры, неўпрыкмет зрабіўся адным з лідараў свайго пакалення.

Пасля першых стужак-прыпавесцей «Прасветленая ноч» і «Не забі! Шостая запаведзь Маісея» рэжысёр звярнуўся да фальклорных вытокаў мультыплікацыі. Потым была праца над серыялам-коміксам «Прыгоды рэактыўнага парасяці». Яшчэ ў Ленкіна добра атрымліваюцца кіназказкі для дзяцей. Яго анімацыйную карціну «Каму чорт дзяцей калыша» можна назваць адной з лепшых экранізацый Уладзіміра Караткевіча. Наогул стужкі рэжысёра вылучаюцца атмасферай гульні і свавольства, спалучэннем гумару і кранальнай лірыкі. Карціны Аляксандра Ленкіна былі адзначаны шматлікімі прызамі і ўзнагародамі кінафестываляў у Маскве, Суздалі, Самары, Каўнасе. На апошнім, XX фестывалі анімацыйных фільмаў у Штутгарце, які адбыўся сёлета ў маі, стужка «Дзед» атрымала дыплом «Асобая згадка журы» ў катэгорыі «Анімацыйны фільм для дзяцей».

З канца мінулага года вы з'яўляецеся мастацкім кіраўніком студыі анімацыйных фільмаў Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм». Нядаўна стужка «І.С.Бах» Алены Пяткевіч атрымала галоўную расійскую прэмію «Залаты арол». У праграму кароткаметражных карцін апошняга Канскага кінафестывалю трапілі ваш мультфільм «Рыбка з імем Нельга-3» і твор Міхаіла Тумелі «Як служыў жа я ў пана». Але анімацыя, як і ўвесь кінематограф, перажывае складаны перыяд. Куды рухаецца жанр — у бок фестывальнага, камерцыйнага ці нейкага іншага кіно?

— Лічу, павінна існаваць і фестывальнае, і камерцыйнае кіно. Сапраўды, трэба думаць і пра хлеб надзённы, і пра вялікае, нятленнае. У нас класныя рэжысёры і мастакі. Мы можам рабіць аўтарскае кіно, якое толькі ўздымае прэстыж краіны і студыі. Чаму не? Што тычыцца камерцыйнага кіно, то рэнтабельнасць беларускіх мультфільмаў малая. Я не ведаю, хто ўмее імі гандляваць.

Напрыклад, расійскія маркетолагі звязваюць будучыню анімацыі з поўнаметражнымі фільмамі. Дастаткова згадаць стужкі «Алёша Паповіч і Тугарын Змей», «Дабрыня Нікіціч і Змей Гарыныч», «Тры волаты і Шамаханская царыца»...

— Размовы пра поўнаметражныя анімацыйныя карціны пачаліся не сёння, мы разважаем на гэтую тэму апошнія 15-20 гадоў. Такі фільм прадугледжвае адпаведную вытворчасць, інвестыцыі, супрацоўніцтва з іншымі студыямі, набыццё новай тэхнікі. Але таксама і творчасць, у першую чаргу. Нядаўна пагледзеў французскі поўнаметражны фільм «Кот рабіна». У 2011-м ён узяў Гран-пры ў Анэсі, анімацыйных Канах. Сам сцэнар цікавы, а па малюнку — класная стужка!

Поўнаметражная мультыплікацыя — рэч вельмі працаёмкая. Дарэчы, за які час можна зрабіць «поўны метр»?

— Напэўна, гады за тры.

Хіба гэта рэнтабельна для нашай студыі? Хто згодзіцца на такі эксперымент?

— А чаму для амерыканскай студыі «Піксар», якая працуе ў жанры камп'ютарнай анімацыі, гэта рэнтабельна? Там занята ажно 4000 чалавек! І поўнаметражны фільм яны таксама робяць 3-4 гады. На ўсіх студыях свету ніхто не выпускае такую прадукцыю за месяц ці год.

На апошнім «Лістападзе» была прэзентавана вельмі арыгінальная эстонска-латвійская анімацыйная стужка «Лота і месяцовы камень». Праўда, яе бюджэт амаль тры мільёны еўра. Але ў Эстоніі не такая вялікая студыя, як «Піксар», а фільм стаў надзвычай папулярным сярод эстонскіх гледачоў.

— Калі эстонскі фільм акупляецца, гэта прыклад для нас. Дарэчы, расійская анімацыйная стужка «Іван Царэвіч і Шэры Воўк» летась зрабілася самай касавай у нашых усходніх суседзяў. Амерыканскія фільмы таксама касавыя.

Вельмі прывабная ў мастацкім і камерцыйным сэнсе форма серыяла ці альманаха. У нас ёсць удалы прыклад — цыкл «Аповесць мінулых гадоў» пра гербы гарадоў Беларусі. Лічу, яго трэба паказваць усюды, дзе магчыма, напрыклад, у метро. Гэта «доўгаіграючы» культуралагічны праект.

— Але ён сябе вычэрпвае. Я рабіў для «Аповесці...» навелы пра Брэст, Віцебск, Чэрвень, Браслаў, Тураў. Калі глядзіш іх запар, пачынаеш разумець, што ў кожнай частцы ёсць адна і тая ж драматургія: калісьці быў заснаваны горад, потым прыйшлі татары і яго спалілі, потым горад аднавілі, але прыйшлі немцы і ўсё спалілі. Спалілі — аднавілі, спалілі — аднавілі і гэтак далей... Я зараз фармулюю груба і прымітыўна, але яно так і ёсць. Адшукаць штосьці нечаканае з кожным разам усё

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.









«Рыбка з імем Нельга-3». Кадр з фільма. 2012.
«Птаха». Кадр з фільма. 2009.
«Прыгоды рэактыўнага парасяці». Кадр з фільма. 2003.

цяжэй. А кіно без знаходак не бывае. Мабыць, зробім яшчэ пару альманахаў, таму што і дэбюты патрэбны, і карысць яшчэ можа быць. Але цяпер мы думаем над цыклам «Легенды і паданні Беларусі», для якога ёсць матэрыял. І там, хутчэй за ўсё, зменіцца фармат — фільмы будуць мець працягласць 3-4 хвіліны (у «Аповесці...» — хвіліна і 45 секунд).

Ці можна за тры хвіліны выразна ўзнавіць легенду?

— Мы толькі пачалі абдумваць ідэю. Магчыма, будзе 13-хвілінны фільм з чатырма сюжэтамі, а іншы 13-хвілінны — з двума. Чаму б і не?..

Сапраўды, наша анімацыя багатая на тэмы і жанры, ад гістарычных да забаўляльных. І яе творчы патэнцыял таксама застаецца значным. Поспех Алены Пяткевіч з фільмам «І.С.Бах» — яшчэ адно сведчанне сталасці айчыннай анімацыі.

— Алена Пяткевіч даўно атрымала Гран-пры на фестывалі ў Анэсі. У яе столькі прызоў — адзін Аберхаўзэн, старэйшы кінафестываль кароткаметражнага кіно, чаго варты! Лічу, што Алена Марчанка-Пяткевіч у нас цяпер лепшы рэжысёр. Што тычыцца жанраў, дык, як той казаў, усе жанры добрыя, апроч сумнага. Возьмем фільмы для самых маленькіх — хочацца і для іх нешта рабіць! Прыходзіць на кінастудыю малады рэжысёр з амбіцыямі — у яго і адукацыя, і вопыт, і талент ёсць. І калі яму ўнушаць: «Ты будзеш здымаць стужку пра казявак!» — ён і здыме такое кіно. А калі яму прапануеш: «Пакажы, на што ты здольны!» — будзе іншы вынік. У мяне так здарылася з дэбютнай карцінай «Прасветленая ноч»...

На мой погляд, гэта ваш лепшы фільм. У гэтай прыпавесці запамінаецца вобраз сучаснага горада, бясконцых эскалатараў метро і людскога натоўпу. Яны ўспрымаюцца як метафара марна пражытага жыцця. Вобразы фільма пэўным чынам адгукнуліся ў нядаўніх стужках «Птаха» і «Дзед».

— Дэбют мне даў мастацкі кіраўнік студыі мультфільмаў Алег Белавусаў. Упершыню стужку паказалі ў 1989 годзе ў Кіеве на Міжнародным фестывалі анімацыйнага кіно «Крок». Не паспелі ўключыць у праграму дэбютаў, фільм трапіў у пазаконкурсны прагляд.

У той час з Амерыкі прыехала Ніна Аляксеева, вядомы кіназнавец, дачка знакамітага аніматара Аляксандра Аляксеева, стваральніка тэхнікі анімацыі, якая называецца «ігольчаты экран». На прагляд прыйшло чалавек 50. Не тое што я хваляваўся, але натуральна псіхаваў, бо наогул псіх па натуры. Скончыўся фільм, скончыліся апладысменты, а хтосьці пляскае ў далоні тры хвіліны. Падумаў, што здзекуюцца, і пайшоў паліць на ганак гасцініцы.

З'яўляецца Ігар Волчак: «Саша, куды ты ўцёк? Ідзі хутчэй, Ніна Аляксеева прагне цябе бачыць». Яна сапраўды была ўзрушана гэтай стужкай. Увечары ў нумары гасцініцы я спяваў ёй песню «Ходзяць коні над ракою», а яна плакала, бо шмат гадоў не была на радзіме. Сава Куліш, вядомы кінарэжысёр, калі ўбачыў мой фільм, стаў для мяне як старэйшы таварыш.

Вось так і трэба з маладымі: «Паспрабуйце!» Дзякуючы таму, што мы павялічылі аб'ёмы вытворчасці, у нас з'явіліся новыя людзі і зацеплілася надзея, што кіно не скончыцца, напрыклад, на Ленкіне або Тумелі. Ідзе наступнае пакаленне.

Цікава, якім тэхналогіям аддаюць перавагу сучасныя аніматары? Напэўна, сярод самых запатрабаваных — камп'ютарная?

— Удакладняю. Камп'ютар — проста прылада, такая, як пэндзлік, аловак, гумка. Што мы робім пры дапамозе камп'ютара? Толькі размалёўваем. Усе фоны і персанажы малююцца на паперы рукой, контуры — таксама рукой. Так, у фонах можна нешта «парэзаць», дадаць спецэфекты. Але ўсё роўна ў лялечным і маляваным кіно 80-90% — ручная праца.

Наогул пошукі тэхналогіі і вобраза ідуць у адпаведнасці са зместам стужкі. Напрыклад, фільм «Не забі!» па сцэнарыі Аляксандра Зайцава распавядаў пра рэпрэсаваных, якіх саслалі на Салавецкія астравы. Мы прыдумалі тэхналогію піксіляцыі — гэта пакадравая апрацоўка ігравога ці дакументальнага кіно. Стаяла кінакамера, скіраваная на шкло з напыленнем, малюнак праектаваўся на матавае шкло. На шкло мы насыпалі спецыяльны парашок, потым пэндзлікамі рабілі карцінку, потым накладвалі яшчэ шкло. Потым клалі яшчэ адно шкло з вазелінам, і так узнікала адпаведная фактура. А ў фільме «Каму чорт дзяцей калыша» па казцы Караткевіча мы з мастаком Стасам Сперанскім хацелі зрабіць нешта незвычайнае, арыгінальнае. І ў аснову малюнка паклалі графіку Марка Шагала.

На жаль, знікла лялечная анімацыя, якая сапраўдны была ганарам студыі. У ёй працавалі Яўген Ларчанка, Міхаіл Тумеля, Віктар Доўнар, Наталля Лось, Таццяна Жыткоўская...

— Лялькі здымаць — сапраўдны кайф! Ведаеце, як яны ходзяць, як мацуюцца? Калі гэта ўбачыў, то ледзь не заплакаў. У назе лялькі ёсць тры дзірачкі, спераду і ззаду. Яны спалучаюцца адмысловымі жалезнымі клямарамі і замазваюцца пластылінам, каб не было відаць. А часам і не падмазваюць. Калі ляльку трымаеш у руцэ, гэта ўнікальнае адчуванне!

Але лялькі — спецыфічны матэрыял, у іх няма рухомай мімікі, пластыкі...



«Дзед». Кадр з фільма. 2011.

— Не, зусім не абавязкова. У Мышкі з фільма «Церам-Церамок» былі, напрыклад, чатыры галавы з рознымі выразамі твару, і ва ўсіх рухаліся бровы. Мядзведзь быў зроблены ледзь не ў натуральную велічыню. Каб аднавіць гэту справу, патрэбныя лялькаводы, дэкаратары, месца для здымак. Пакуль што ўсе неабходныя звёны ёсць. Але трэба, напэўна, каб зоркі спрыялі. Я з задавальненнем займаўся б лялькамі, але некалькі гадоў таму пачаў рабіць серыял «Рыбка з імем Нельга» — цяпер здымаем чацвёрты фільм. Усяго будзе восем серый.

Неўзабаве атрымаецца сапраўдны акварыум! У гэтым серыяле мне падабаецца гумар, які стаў прыкметай вашага стылю.

— Шчыра кажучы, самы складаны жанр — камедыя. А мой улюбёны жанр — трагікамедыя. Дарэчы, «Птаху» я здымаў як трагікамедыю…

Фільм ужо атрымаў шмат узнагарод. Сярод іх дыпломы «За пяшчоту і сум», «За лепшую прыпавесць», «За лепшую драматургію». Гэта незвычайная гісторыя пра сяброўства старога і ластаўкі, якую ён знайшоў на беразе ракі і ўратаваў. У фінале гучыць запамінальны тэкст: калі існуе чалавек, які вас любіць, гэта і ёсць галоўны сэнс вашага жыцця. Запамінаюцца і нечаканыя апошнія кадры, калі на правадах разам з птушкамі сядзіць бабка, якая ўвесь фільм выглядала бурклівай і незадаволенай. На маю думку, «Птаха» — гэта прыпавесць. Бабуля жывая ці памерла? А мо, птушакі ўвасабляюць душы нябожчыкаў?

— Я доўга думаў і вырашыў, што трэба пакінуць адкрыты фінал, каб не ўсё было проста і зразумела. Парадокс і жах нашага жыцця ў тым, што мы падаем міласціну незнаёмым, а самых блізкіх часам крыўдзім, несправядліва ставімся да родных. На самай справе птушка — толькі нагода для героя звярнуцца да тых, хто вакол яго.

Напэўна, музыка Моцарта ў стужцы сімвалізуе адвечнае?

— Такое рашэнне прапанаваў кампазітар Віктар Капыцько. Перад здымкамі я імкнуся знайсці нейкія музычныя тэмы. Калі пачалі «Рыбку з імем Нельга», падклаў пад малюнак музыку з фільма «Джэнтльмены ўдачы». Усе казалі, што тэмы быццам напісаны менавіта да «Рыбкі». На самай справе я, як і мой дзядзька, вядомы рэжысёр Ігар Волчак, і мая мама, маю музычную адукацыю. Маці скончыла музычную школу, яна педагог. Ігар Віктаравіч закончыў кансерваторыю. Я калісьці вучыўся іграць на фартэпіяна.

Наогул у вашых стужках гучыць шмат опусаў, якія ствараюць і выконваюць Андрэй Ледзянёў, Ігар Сацэвіч, Уладзімір Ткачэнка. У «Птасе» выканаўцамі выступаюць ансамблі «Ліцьвіны» і «Гуда». Анімацыя і музыка наогул вельмі блізкія па адчуванні часу, прасторы і метрарытму.

— Мне здаецца, што з музыкай нічога нельга параўнаць. Памятаеце, у Анджэя Вайды быў фільм «Дырыжор», дзе гучыць 40-я сімфонія Моцарта? Там складаныя адносіны паміж мужам і жонкай, а дырыжора ірае, дарэчы, славуты Джон Гілгуд. Як па-рознаму гучыць класіка на фоне гэтых адносін!

Анімацыя, пэўна, самае вытанчанае экраннае мастацтва. Дае прастору для фантазіі і магчымасць стварэння неверагодна выразных вобразаў. Нават у перакладзе «анімацыя» — значыць «адушаўлёнасць». Наогул што для вас анімацыя?

— Пытанне складанае. Але, у прынцыпе, для мяне — усё. Быў у маім жыцці нейкі катаклізм, я вельмі перажываў. Але ў пэўны момант адчуў, што па сутнасці я шчаслівы чалавек. Калі спрабаваў зразумець прычыну свайго адчування, то ўсвядоміў: мая прафесія ўнікальная. Дакладней, нават не прафесія, а чароўная справа. Гэта і ёсць маё шчасце. Я да гэтага часу перакананы, што мы — чараўнікі… ■

Тэатр + рынак = ?

З рэдакцыйнага «круглага стала»

Беларускі акадэмічны музычны тэатр другі год запар ладзіць міжнародны творчы праект «Наталля Гайда запрашае...». Сёлета яго праграма ўключала паказ дзвюх пастановак самога тэатра — класічнай аперэты «Містар Ікс» і вадэвіля «Сапраўдная гісторыя паручніка Ржэўскага», заключны гала-канцэрт, у якім удзельнічалі зоркі музычнага мастацтва з Масквы, Пецярбурга, Ніжняга Ноўгарада, Екацярынбурга, Петразаводска, Караганды. Своеасаблівым аналітычным вынікам музычнага тыдня стаўся «круглы стол» кіраўнікоў вядучых тэатраў СНД і Балтыі на тэму «Тэатр. Бізнес. Грамадства».

Высветлілася, што праблемы музычных калектываў на постсавецкай прасторы, нягледзячы на некаторыя нюансы, шмат у чым падобныя, але спосабы іх вырашэння досыць разнастайныя.



ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.

Наталля Гайда
падчас заключнага гала-канцэрта.

Першая тэза для абмеркавання: ці стаў музычны тэатр закладнікам рынку і рынкавых адносін?

Міхаіл Сафронаў: Я заўсёды крыху нервуюся, калі тэрміны «рынак» і «тэатр» ставяць побач. Так, мы прызвычаіліся да слова «прадукт», але нічога агульнага паміж рынкам і тэатрам быць не можа. Наш Свярдлоўскі тэатр музычнай камедыі — стабільны рэпертуарны тэатр з 80-гадовай гісторыяй. Магу пахваліцца, што за ўвесь гэты час у нас змяніліся толькі тры галоўныя рэжысёры. Пры чым тут рынак?.. Магчыма, такі кансерватызм нам у пэўнай ступені і замінае. Камусьці здаецца, што ўстойлівасць і ўраўнаважанасць шкодзяць творчасці. Але заўважу: кожны год мы нараджаем адну ці нават дзве сусветныя прэм’еры. Робім так свядома, і такі працэс падаецца нам прадуктыўным. У нас ёсць спектаклі з рознымі бюджэтамі — маленькімі і велізарнымі. Ёсць спектаклі, якія не проста акупляюцца, а яшчэ і прыносяць прыбытак. Але я перакананы: тэатр ніколі не можа быць прыбытковым і ніякія гастролі не могуць зрабіцца акупляльнымі.

Беньямінас Жалвіс: Хацеў бы адразу паспрачацца са спадаром Сафронавым. Умовы, якія вы маеце ў Расіі, вельмі адрозныя ад тых, якія склаліся ў Літве. Екацярынбург — горад-«мільённік», а ў Каўнасе ўсяго 300 тысяч жыхароў. Гэта другі горад краіны. Літва мае ўсяго 3 мільёны жыхароў і тры музычныя тэатры — у Вільнюсе, Каўнасе і Клайпедзе. І каб выжыць у гэтай сістэме, мы пачалі лічыць грошы. Хоць гэта і непрыгожае слова, але іншага не знаходжу. Мы робім прадукт і яго прадаём. Цалкам залежым ад гледача, які прыносіць грошы. У нас няма стапрацэнтнай датацыі. Трэба зарабляць самім, каб плаціць зарплату, выдзяляць сродкі на сацыяльнае забеспячэнне супрацоўнікаў, на медыцыну. Напрыклад, заробак артыста — тысяча долараў, а тэатру ён абыходзіцца ў тысячу семсот. І калі ў калектыве працуюць 350 чалавек, атрымліваюцца, пагадзіцеся, ужо вялікія сумы. І ўсе нашы дзеянні так ці іначай звязаны з рынкам.

Тым не менш, апроч аперэт і мюзіклаў у нашым тэатры ідзе 9 грандыёзных опер. Класічнага танца ў рэпертуары няма, найперш таму, што няма сваёй класічнай балетнай трупы. У


Міхаіл Сафронаў, дырэктар Свярдлоўскага акадэмічнага тэатра музычнай камедыі (Екацярынбург, Расія).


Рамунас Каўбрыс, дырэктар і рэжысёр Клайпедскага музычнага тэатра (Літва).


Эган Кулганек, дырэктар музычнага тэатра «Карлін» (Прага, Чэхія).


Амантай Ібраеў, дырэктар Карагандзінскага акадэмічнага тэатра музычнай камедыі (Казахстан).


Беньямінас Жалвіс, дырэктар Каўнаскага музычнага тэатра (Літва).


Павел Полак, мастацкі кіраўнік музычнага тэатра «Карлін».


Алена Ларыёнава, дырэктар Музычнага тэатра Рэспублікі Карэлія (Петразаводск, Расія).


Сяргей Міндрын, мастацкі кіраўнік Ніжагародскага камернага музычнага тэатра імя Уладзіміра Сцяпанава (Расія).


Аляксандр Пятровіч, дырэктар Беларускага акадэмічнага музычнага тэатра.

Каўнасе калісьці існавала харэаграфічная школа, але 12 гадоў таму яе закрылі. Яе адсутнасць мы ўвесь час адчуваем, бо вільнюскія балетныя выпускнікі звычайна застаюцца ў сталіцы.

Амантай Ібраеў: Хацеў бы пацікавіцца ў чэшскіх калег, хто фарміруе рэпертуарную палітыку іх тэатра.

Эган Кулганек: У нашым калектыве іграюцца выключна мюзіклы і аперэты. Оперы прадстаўлены ў іншых тэатральных трупах. Вядома ж, мы сочым за тым, што адбываецца ў свеце, шукаем інфармацыю, будучыя праекты абмяркоўваюцца калегіяльна, але канчатковае рашэнне прымаю толькі я — дырэктар. І адказнасць за яго ляжыць толькі на мне.

Амантай Ібраеў: Ці можа мэрыя ўмешвацца ў фарміраванне вашага рэпертуару?

Эган Кулганек: Не, ніякага ўплыву на рэпертуар яна не аказвае.

Аляксандр Пятровіч: Хацеў бы дадаць, што ў беларускай сітуацыі вызначальную ролю пры кожнай пастаноўцы іграе наяўнасць грошай. Кожная пастаноўка папярэдне пралічваецца. Мы ведаем (няхай і прыблізна) памер бюджэту на год і, зыходзячы з гэтага, вырашаем, ці зможам фінансава адужаць той ці іншы спектакль. Галоўны менеджар ёсць галоўны менеджар: ён нясе адказнасць за ўсё. Рэжысёр мае права на творчую няўдачу, але адказвае за яе заўжды дырэктар. Яму і выпраўляць любую сітуацыю.

Міхаіл Сафронаў: Дарэчы, у Расіі ўжо гады тры ідзе дыскусія: хто галоўны — дырэктар ці творца? Па-мойму, пытанне дагэтуль адкрытае. У Расіі вар'яцкая колькасць тэатраў, і часам дырэктарам прызначаюць ранейшага дырэктара лазні. А ў некаторых калектывах сумяшчаюцца функцыі дырэктара і мастацкага кіраўніка. Гэта вельмі складанае пытанне, і мне здаецца, у Расіі яно яшчэ не да канца вырашана.

Алена Ларыёнава: Не варта забываць, што кожны тэатр, як і кожны чалавек, мае ўласную індывідуальнасць. Так, ёсць тэатры дырэктарскія, менеджарскія з моцнай камандай, але ёсць і аўтарскія. Дзякуй Богу, што сёння магчымы розныя формы існавання. Напэўна, у тым галоўны плюс сучаснага мастацкага жыцця. А што першаснае, эканоміка ці творчасць, пытанне складанае. Я падтрымаю Міхаіла Сафронава ў яго невясёлых разважаннях. У Расіі маецца сумны досвед, калі культурай спрабавала кіраваць Міністэрства эканомікі. Тады мы атрымалі шмат непахісных эканамічных установак, якія, урэшце, сталі знішчаць творчы працэс. Цяпер ідзе выпраўленне памылак. Добра, калі яно будзе адбывацца хутчэй.

Спадар Міндрын, а хто ў вашым тэатры ўплывае на рэпертуарную палітыку і фарміруе яе?

Сяргей Міндрын: Я прадстаўляю, напэўна, самы камерны — па назве і па сутнасці — тэатр. Ён малады — яму ўсяго 20 гадоў. Яго асаблівасць і ўнікальнасць у тым, што ў нас не было аркестра і мы пачыналі з пастаноўкі камерных опер. Ніжні Ноўгарад — горад вядомы, але ён усё роўна падзелены на сектары, і яны не аднолькавыя ў сэнсе цікавасці публікі да тэатра. Мы апынуліся, скажам шчыра, у зусім не тэатральным раёне. Паступова спрабуем сітуацыю змяніць, каб глядач пачаў да нас хадзіць, каб існаваў сустрэчны рух.

Рамунас Каўбрыс: Калегі, мне здаецца, у нашым абмеркаванні з самага пачатку штосьці згубілася. Нам важна вызначыць: якая культурная палітыка патрэбна сёння дзяржаве, як дзяржава глядзіць на дзеячаў культуры і чаго ад іх жадае? Каб мы займаліся духоўным развіццём нацыі ці каб зараблялі грошы? Важна самім зразумець, якая наша галоўная місія. Для чаго мы існуем? Ніколі тэатр, тым больш, музычны не будзе прыбытковым. Палічыце, колькі каштуюць інструменты ў аркестры. Усё вельмі дорага. Таму пакуль дзяржава сама не вызначыцца ва ўласных культурных прыярытэтах, да таго часу і тэатр будзе знаходзіцца ў пэўнай разгубленасці.

Алена Ларыёнава: Праблема ў тым, што дзяржава не ў стане ўцямна сфармуляваць задачы, якія мусяць рашаць установы культуры (і тэатры ў першую чаргу). Як і сваё стаўленне да тэатра. Бізнес-праект у тэатры магчымы. Існуе Брадвей, і людзі глядзяць яго прадукцыю. Але ні для каго не сакрэт, што на Брадвеі толькі 10% пастановак з'яўляюцца фінансава паспяховымі.

Спадар Кулганек, а які спектакль у вашым рэпертуары самы касавы?

Эган Кулганек: Цяжка сказаць. У нас сем назваў у рэпертуары, і кожная прэм'ера ігралася 100 разоў на год. Такім чынам, кожны сезон у нас быў новы касавы лідар.
Міхаіл Сафронаў: Спектакль «Кармэн» — удалы праект?
Эган Кулганек: Гэта самы паспяховы спектакль у гісторыі нашага тэатра.
Міхаіл Сафронаў: Рэжысёр-пастаноўшчык — з Чэхіі?
Эган Кулганек: Не, амерыканец.
Міхаіл Сафронаў: Падзеліцеся?*(Агульны смех.)*
Аляксандр Пятровіч: Вы адышлі ад пастаяннага рэпертуару?
Павел Полак: Нам цяжка зразумець, што такое «пастаянны рэпертуар». Іграем тое, на што ходзіць глядач. У нас не бясконцая колькасць спектакляў і існуе іх ратацыя.
Аляксандр Пятровіч: Колькі новых пастановак вы ажыццяўляеце за год?
Павел Полак: Дзве.
Аляксандр Пятровіч: Пры гэтым дзве здымаеце з рэпертуару?
Эган Кулганек: Неабавязкова. Можам зняць і адну.

Яшчэ адно пытанне, якое цікава было б абмеркаваць: ці з'яўляецца ліцэнзійны спектакль гарантыяй поспеху? У Мінску ставілі брадвейскі мюзікл «Вестсайдская гісторыя», у Екацярынбургу ідзе таксама брадвейскі прадукт — спектакль «Скрыпач на даху». Спадары Сафронаў і Пятровіч, што вашым тэатрам даў гэты вопыт?

Міхаіл Сафронаў: На працягу сезона «Скрыпач на даху» ішоў у нас з аншлагамі, і мы купілі правы яшчэ на год. Але ліцэнзійны спектакль — вельмі цяжкая тэма, і я не заўсёды раю калегам гэтым займацца. Надта ўжо многа патрабаванняў у агенцтва, якое дае правы на пракат, сур'ёзныя штрафы ў тым выпадку, калі патрабаванні не выкананы. Але наша каманда прызвычаілася, мы вытрымліваем. «Скрыпач на даху» — не першы наш досвед, «Марыцу» мы таксама куплялі, але ў Будапешце.

Вы не будзеце далей адмаўляцца ад практыкі ліцэнзійных спектакляў?

Міхаіл Сафронаў: Ні ў якім разе. Ужо цяпер думаем пра тое, каб набыць правы на праект «Кармэн». Спадзяюся, чэшскія калегі падкажуць, як гэта зрабіць. Мусіць жа быць нейкая канкрэтная карысць ад нашай размовы?

Аляксандр Яўгенавіч, а што Беларускаму музычнаму тэатру даў вопыт «Вестсайдскай гісторыі»?

Аляксандр Пятровіч: Праект паспрыяў развіццю творчага патэнцыялу трупы, але вялікай глядацкай цікавасці, на жаль, не выклікаў. Варта адзначыць, што ліцэнзію нам купляла амерыканскае пасольства, за што мы яму ўдзячныя.
Міхаіл Сафронаў: Шчаслівыя людзі!
Аляксандр Пятровіч: Так, мы імкнёмся знаходзіць спонсараў на такія рэчы, як ліцэнзія. Першым праектам, які ажыццявілі сумесна з пасольствам Азербайджана ў Беларусі, стаў спектакль «Аршын мал алан», які цяпер ідзе пад назвай «Вясельны кірмаш».
Эган Кулганек: Паводле ўласнага досведу заўважу, што заўсёды лягчэй дамовіцца з амерыканцамі, чым з англічанамі. У апошніх занадта жорсткія патрабаванні.
Аляксандр Пятровіч: А ці прыносяць вам партытуры свае, чэшскія аўтары?
Эган Кулганек: Мы ставім творы нацыянальных аўтараў, і ўвосень у нас адбудзецца чэшская прэм'ера. Але павінен прызнаць, што да «Кармэн» мы звярнуліся не ў апошнюю чаргу з-за таго, што не можам знайсці досыць якаснага чэшскага матэрыялу. Гэта вялікая праблема.



Гітана Пячкітэ і Раймондас Баранаўскас.
Дуэт з аперэты «Марыца».
Каўнаскі музычны тэатр (Літва).

Аляксандр Пятровіч: Нам у гэтым плане, вядома, вельмі дапамагаюць расійскія кампазітары. Музычны тэатр яны літаральна закідваюць уласнымі творамі. І значная частка нашай афішы — сачыненні расійскіх кампазітараў. Наогул фарміраванне рэпертуарнай палітыкі — адзін з самых складаных элементаў тэатральнага працэсу. Але важна не забываць і пра тое, што трэба выхоўваць калектыў, акрэсліваць уласную эстэтыку і ўласны твар.
Міхаіл Сафронаў: Мне здаецца, сучаснаму музычнаму тэатру вельмі замінаюць антрэпрызы. Не хаваю, што стаўлюся да іх вельмі раўніва. Сёння іх паказваюць у Екацярынбургу кожны вечар. Там іграюць зоркі — Табакоў, Бязрукаў і гэтак далей. У нашым Доме афіцэраў могуць паказваць якую-небудзь заезджую «Сільву», калі на сцэне 4-5 чалавек, няма аркестра — гучыць фанаграма. І ўсім весела. Таму зразумела, калі ў чыноўнікаў раптам узнікае пытанне: навошта ўтрымліваць аркестр і цэлы тэатр у складзе 600 чалавек?
Сяргей Міндрын: Так, антрэпрыза можа быць пышнай, але пошлай, а можна на сцэне заслаць дыванок — і гэта будзе сапраўднае мастацтва. Не ведаю, можа быць, нашы спектаклі ў чымсьці недасканалыя, вартыя крытыкі, але мы імкнёмся часта ездзіць, каб паказваць сваё мастацтва ў рэгіёнах. Цяпер заняты працай над мюзіклам «Дзікі сабака дынга». Аўтар музыкі — рэктар нашай Ніжагародскай кансерваторыі імя Глінкі прафесар Эдуард Фертэльмейстэр. Мюзікл разлічаны найперш на моладзевую аўдыторыю.
Міхаіл Сафронаў: Гастролі сур'ёзнага калектыву — гэта заўсёды добра. Выступаю толькі супраць тэатральнай халтуры. Дарэчы, хацеў бы звярнуць увагу калег на такое новаўвядзенне, як віртуальныя залы. У Екацярынбургу ёсць філармонія, дык вось цяпер яна актыўна занялася віртуальнай трансляцыяй уласных канцэртаў. У нашай вобласці 75 гарадоў і раёнаў, а філармонія мае віртуальныя залы ўжо ў трыццаці. Мы таксама думаем пра віртуальны тэатр, каб паказваць свае





ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.

Аляксандр Камінскі. Папуры на тэмы аперэты «Масква–Парыж–Масква». Акадэмічны тэатр «Маскоўская аперэта» (Расія).

Амантай Ібраеў. Арыя з аперэты «Лятучая мыш». Карагандзінскі тэатр музычнай камедыі (Казахстан).

спектаклі ў правінцыі. Не ўсюды добрыя дарогі, нармальныя пляцоўкі, не да кожнай вёскі даедзеш. Але практычна паўсюль ёсць бібліятэкі. У бібліятэцы вывешваецца панэль і вядзецца анлайн-трансляцыя праз інтэрнэт. На яе прадаюцца квіткі. Гэта выклікае велізарны ажыятаж. Дайшло да таго, што гледачы робяць заяўкі: якія спектаклі нашага тэатра яны хацелі б паглядзець. Віртуальны тэатр — рэч, на мой погляд, надзвычай эфектыўная. У тым ліку і ў асветніцкім сэнсе.

А што змяняецца ў жыцці тэатра пасля атрымання «Залатой маскі»? Павялічваецца глядацкі попыт?

Міхаіл Сафронаў: Любая ўзнагарода ўплывае на імідж тэатра. Іншая справа, што «Залатая маска», мне здаецца, перажывае цяпер не лепшыя часы. Звязана гэта з тым, што экспертнай радзе трэба паглядзець 600-700 спектакляў, прычым «ужывую» атрымліваецца не заўсёды. Напрыклад, ніводны з чальцоў экспертнай рады не прыехаў глядзець наш мюзікл «Скрыпач на даху». Яны бачылі яго на відэа. Але ў любым выпадку нічога больш значнага, чым «Залатая маска», цяпер няма. І кожны тэатр усімі сіламі імкнецца нарадзіць твор, варты хоць бы намінацыі. Дарэчы, у нас з'явіўся іншы тэатральны фэст, у якім могуць прыняць удзел і беларускія калектывы: «Музычнае сэрца тэатра». Ваш Музычны тэатр ужо быў на гэтым фестывалі з «Вестсайдскай гісторыяй» і атрымаў дыплом. Гэта фэст прыватнага парадку, але ён збірае вялікую колькасць удзельнікаў. Праўда, ён не прадугледжвае паказаў у Маскве. Гэта ўсё-такі вельмі дарагая ўцеха, таму эксперты таксама знаёмяцца з намінантамі па відэа.

Алена Ларыёнава: Магчыма, «Залатая маска» ў чымсьці недасканалая. Але ўсе разумеюць, што спектаклі, адзначаныя на ёй, вылучаюцца сваёй якасцю. Таму, несумненна, галоўная вартасць «Залатой маскі» — не момант спаборніцтва. Гэта своеасаблівае вызначэнне кірунку развіцця тэатра, таго, куды ён будзе крочыць, што з ім адбудзецца заўтра.

Беньямінас Жалвіс: У Літве няма «Залатой маскі», але ў нас ёсць узнагарода «Залаты крыж». Існуе і камісія, якая ездзіць па ўсіх літоўскіх тэатрах.

Аляксандр Пятровіч: Калегі, а ці можа крытыка сапсаваць рэпутацыю тэатра?

Міхаіл Сафронаў: Мы любім нашу крытыку. Якая заўгодна крытыка ў адрас якога заўгодна спектакля выклікае толькі большую цікавасць. Напрыклад, Васіль Бархатаў заўсёды ставіць складаныя спектаклі, яго шмат крытыкуюць, але інтарэс да гэтага рэжысёра толькі расце. Калі вам не падабаецца сучаснае прачытанне — проста не глядзіце такі спектакль.

Эган Кулганек: У Празе мы імкнёмся супрацоўнічаць з журналістамі падчас піяр-кампаній нашых прэм'ер. Што тычыцца крытыкі, дык я ўпэўнены: чым мацней ганяць — тым большы ажыятаж у публікі. Нядаўна наш калектыў пахваліў адзін з чэшскіх крытыкаў і мы спалохаліся, што ў тэатр перастане хадзіць глядач. *(Смяецца.)*

Алена Ларыёнава: Падводзячы вынік гутаркі, выкажу думку, што сёння зарука нашага прафесійнага поспеху — у шматстайнасці. Магчымы такія ці іншыя формы кіравання, фінансавання, рэпертуар можа спалучаць розныя жанры. Кожны глядач павінен мець магчымасць убачыць сваю любімую аперэту ці мюзікл, атрымаць новыя і свежыя музычныя ўражанні. І добра б не ехаць для гэтага за тысячу кіламетраў.

Міхаіл Сафронаў: Але калі сёння не будзе належнай увагі да падрыхтоўкі кадраў для музычнага тэатра, нас усіх чакаюць вялікія катаклізмы...

Паважаныя госці! Дзякуй за ўдзел у дыскусіі. Будзем спадзявацца, што наша сустрэча не апошняя і вы прыедзеце ў Мінск на гастролі разам са сваімі калектывамі або зможаце ўдзельнічаць у наступных праектах тэатра. ■

Задаваў пытанні і падрыхтаваў матэрыял «круглага стала» да друку Валянцін Пепаляеў.

Лялечны сезон

Сёлета ўразіла вялікая колькасць запамінальных падзей у айчынных тэатрах лялек. Менавіта лялькі сталі абсалютнымі лідарамі другой Нацыянальнай тэатральнай прэміі. Ва ўсіх лялечных тэатрах краіны адбыліся прэм’еры спектакляў, назвы якіх прымушаюць моцна задумацца пра творчае жыццё тэатраў драматычных. Напярэдадні свайго 75-годдзя Беларускі дзяржаўны тэатр лялек узнавіў дзейнасць Творчай лабараторыі, якая пры аднадушнай падтрымцы крытыкаў зноў працавала ў Мінску. Нарэшце, Гродзенскі тэатр заснаваў і правёў першае Міжнароднае свята-фэст «Лялькі над Нёманам», і гэта сталася прыемнай нечаканасцю для многіх.

Пра самыя цікавыя моманты лялечнага сезона згадваюць Жанна Лашкевіч і Любоў Дзёмкіна.



«Лясная песня» Лесі Украінкі. Закарпацкі акадэмічны тэатр лялек «Баўка» (Украіна).

ЖАННА ЛАШКЕВІЧ

Скрынка з сакрэтамі

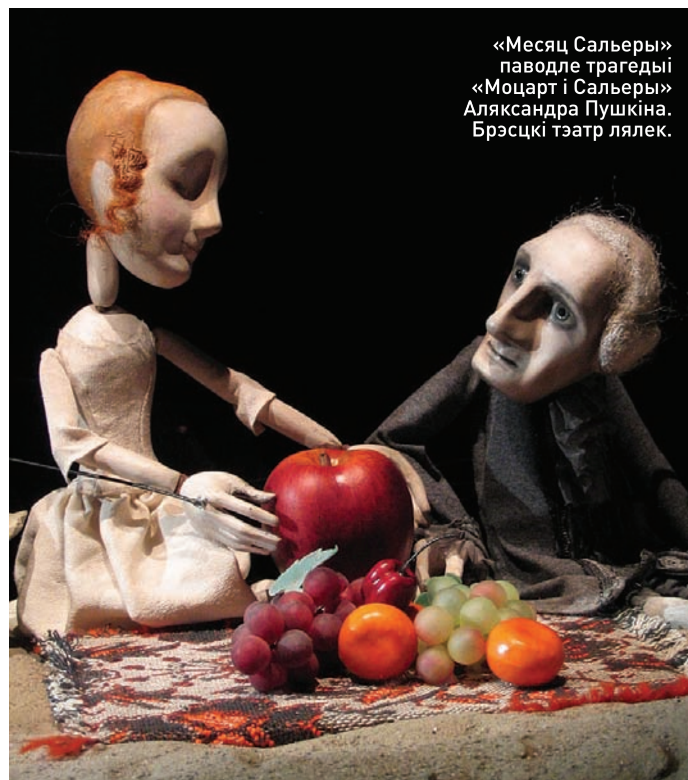
«Лялькі над Нёманам»: перспектыва па-за канцэпцыяй

Лялечнікі з Беларусі, Літвы, Польшчы, Расіі і Украіны адзначылі Першае міжнароднае свята-фестываль дванаццаццю пастаноўкамі. Гродзенскі фэст паўставаў як чароўная скрынка з сакрэтамі-спектаклямі — тыя хаваліся ў кожнай шуфлядзе, выемцы і адтуліне. Іх суправаджалі загадкавыя прылады і прыстасаванні, бездані «чорных кабінетаў», рухомыя цені на шырмах, фокусы ператварэнняў і музыка, без якой тэатральнай таямніцы папросту не існуе.

Асаблівасць паловы пастановак палягала ў тым, што іх рэжысёры самі выступілі драматургамі. Нават там, дзе пэўна значылася прозвішча «М.Гоголь», пашчыраваў Віктар Клімчук, мастацкі кіраўнік Беларускага тэатра «Лялька» з Віцебска. «Нататкі вар'ята» — вечаровы спектакль для публікі, якую выхоўвалі не адзін год. Мастакі Ганна і Алесь Сідаравы знайшлі адпаведную прыкмету вар'ятні — металічныя сценкі з адтулінамі. Сценкі сыходзіліся ў кут, дзе мусіў абжывацца Папрышчын. Дачыненні персанажаў усталёўваліся праз аб'екты, прадметы і лялькі розных канструкцый. Зялёны камбінезон Папрышчына кантраставаў з пышным бела-ружовым убраннем начальніцкай дачкі, якая першы раз з'яўлялася на пуантах, а другі — на ролікавых каньках. Мітусіліся хвацкія чыноўнікі, яны ж — дактары-садысты, яны ж — інфернальныя персоны ў іншых сцэнах. Часам лялькі ўвасаблялі душы. Часам — сабак (дарэчы, не абы-якія персанажы «Нататак...», ад каторых толькі і можна пачуць праўдзівыя словы). Часам звар'яцелы Папрышчын качаўся па падлозе, еў паперу і ўпадаў за дачкою начальніка. Але дзеянню, гучнаму і яркаму, бракавала... развіцця? Глыбіні? Сэнсу. Папрышчын — ён жа не вар'ят, праўда? Знаны літаратуразнаўца Юрый Лотман знайшоў сувязь «Нататак вар'ята» з лубком: Папрышчын збіваецца са сцежкі праз газетныя глупствы, якія вельмі ўпадабалі аўтары лубачных выяў (а яны часцяком спасылаліся на газеты). Гісторыя дае падставу для моцнага рэжысёрскага замаху, аніяк не адмаўляючы ролю драматурга, асвоіцца з якой не так проста, што пацвердзіў сваім сцэнічным вопытам Віктар Клімчук.

Спектакль «Чароўны пэндзаль» Магілёўскага абласнога тэатра лялек — лаўрэат ІІ Нацыянальнай прэміі ў намінацыі «Лепшы спектакль для дзяцей». Рэжысёр Ігар Казакоў папрацаваў з маладым драматургам Алесяй Сабела. Атрымалася казка-размалёўка з адметнай музыкай Святланы Залескай-Бень і цікавым сцэнаграфічным вырашэннем мастачкі Таццяны Нерсісян. Адмысловыя белыя планшэты з прарэзамі ўтварылі і шырму, і заднік — аркуш для малявання з дапамогай камп'ютарнай графікі. Быў зняты цэлы фільм, каб падтрымаць персанажаў жывога плана і пляскатых лялек на шпянях. Лялькі ў сваю чаргу стылізаваны пад дзіцячыя малюнкі і ўвасабляюць персанажаў спектакля ў маляванай краіне, дзе атабарыўся кароль-самазванец з нядобрым намерам панішчыць колеры і зрабіць усё шэра-чорным. Але лялька-дзяўчынка згубілася на тле чырвонай сукенкі галоўнай гераіні — дзяўчынкі-мастачкі з чароўнымі фарбамі, якая манерамі і пластыкай выдавала на цётухну-травесці. Сяброўка-Мышка старанна працiўкала ўсе рэплікі. Персанажы-фарбы былі, па сутнасці, аднолькавымі і адрозніваліся толькі колерамі касцюмаў. Ператварэнне караля ў мастака ніяк не абгрунтоўвалася папярэднім развіццём падзей. Надаць размалёўцы аб'ёму мог бы чароўны пэндзаль драматурга, але ягоная роля сталася эпізадычнай.

Літоўскія лялечнікі так паслядоўна пракладваюць свае шляхі ў тэатральнай прасторы, што нават іх фестывальныя спектаклі — гэта аповеды пра пошукі і дарогі. Таму казкі Паняжыскага тэатра лялек на колах і Вільнюскага тэатра «Lėlė» літаральна... распавялі. Але сцэнічнае ўвасабленне простых аповедаў патрабавала няпростых мастакоўскіх вырашэнняў. Панявежыская канструкцыя ўяўляла сабой рарытэтны інструмент з клавіятурай. З ім упраўляўся Прафесар, які на пару з Апавядальніцай граў — то літаральна, то ў пераносным сэнсе — казку «Пернікавы дамок» паводле братоў Грым. Пераказ прыгод брата і сястры ў вядзьмарчыным доме заняў хвілін дзесяць, таму асноўныя падзеі драматург і рэжысёр Алена Барысава засяродзіла вакол каштоўнага інструмента — Прафесар і Апавядальніца-экскурсавод вельмі баяліся папсаваць яго, але пастаянна псавалі, потым рамантавалі і патрошку між сабой сварыліся. Іх пабытовы канфлікт пераважваў казачны, і галоўнай дзейнай асобай спектакля рабіўся... інструмент. З усімі клавішамі, педалямі ды ручкамі, са скрынямі і за-



«Месяц Сальеры» паводле трагедыі «Моцарт і Сальеры» Аляксандра Пушкіна. Брэсцкі тэатр лялек.

сланкамі, дзе знаходзіліся выштукаваныя інтэр'еры і лялькі. Лялечны тэатр з Панявежыса, экзатычна перанесены ў вазок з конямі, існуе ў, так бы мовіць, паходна-палявым становішчы. Гэта тэатр асветны і хатні, спектаклі ягоныя разлічаны на досыць вузкае кола гледачоў. Ён сам — нібы той каштоўны інструмент, які можна сапсаваць недакладным дзеяннем і нятрапным словам.

Рэжысёр Тэатра «Lėlė» Рымас Дрэжыс таксама выступіў драматургам свайго спектакля «Залатая яблынька, вінны калодзеж», узяўшы на ўвагу тое, што гледачы добра знаёмы з казкай і ўласна казачных падзей хопіць на хвіліны сцэнічнага часу. Таму асоба Апавядальніцы ў ягоным вырашэнні займела якасна іншую ролю: прычыны падзей спектакля яна далікатна

ФОТА ПРАДСТАЎЛЕНА ГРОДЗЕНСКІМ ТЭАТРАМ ЛЯЛЕК.



«Мікракосмас. Кампазіцыя» Роберта Дробнюха. Беластоцкі тэатр лялек (Польшча).



«Па дарозе да сонца» Барыса Канстанцінава. Каўнаскі дзяржаўны тэатр лялек (Літва).

праецыравала на аўдыторыю, выклікала эмоцыі, заахвочвала пачуцці... Пад распавед пра мачаху з дочкамі, падчарку, кароўку і караля на кані дзеянне рухалася ў тэмпарытме кола, на якое накручваюць калодзежны ланцуг. Чаргаваліся панарамы і чароўны ліхтар, дыярамы і тэатр ценяў, механічныя прыстасаванні з мексіканскай лесвіцай Якаба (яна стварае ўяўленне пад'ёму і спуску). Мастак Марус Януціс выклаў старанна падабраны шматстайны тэатральны арсенал старасветчыны. На галоўнай лялечнай шырме-экране чаргаваліся сцэны лялечныя і анімацыйныя (камп'ютарная графіка Альгімантаса Дрэжыса). Сукенка Апавядальніцы з выявай зялёнага лугу, дома пры гаі ды аблокаў утварала дасціпны рухомы заднік, варта было Эльвіры Пішкінайтэ ўзяць ляльку-забаўку ў рукі. Лялечніцы не бракавала майстэрства абазнанай драматычнай актрысы, а лялькам, стылізаваным пад старасвецкія цацкі, — пяшчотных дотыкаў яе спрытных рук. Перамогі ў намінацыях «Лепшая работа рэжысёра», «Лепшая работа мастака-пастаноўшчыка» і «Лепшая жаночая роля» гродзенскага фэсту даталіся менавіта «Залатой яблыньцы...».

А «Лепшы фестывальны ансамбль» — у Каўнаскага дзяржаўнага тэатра лялек. П'еса і пастаноўка «Па дарозе да сонца» належаць рэжысёру Барысу Канстанцінаву. Твор, у якім амаль няма тэксту, мае адметную музычную форму.

...Жыве сабе скрыпач пад вакзальным мостам мастака Віктара Антонава. Грае музыку Дзяніса Шадрына, чакае, марыць (так, што нават дождж да яго прыслухоўваецца і ліхтар не застаецца абыякавым), узіраецца ў чыгуначныя рэйкі... А цягнікі бягуць і бягуць — то зусім далёка, то бліжэй. І вось адзін спыняецца ля скрыпача і перакідаецца ў вандроўны цырк, дзе лялечныя насельнікі паказваюць нумары-эпізоды — пра чалавека, яго атачэнне і ўзаемаадносіны. Назіраць за імі смешна, прыкра, сумна. Але праз іх скрыпач гартуе волю пакласці канец зацягнутаму падмоставаму існаванню. Цыркавыя артысты разварушылі ягоныя пачуцці, нагадалі дзяцінства і чаканне шчасця. У фінале «шчасце» кліча скрыпача за сабой і выскоквае з «чорнага кабінета» — усе артысты, занятыя ў спектаклі, з'яўляюцца на сцэне і трымаюць апазнавальныя знакі сваіх персанажаў — гармонік, філіжанку кавы, сцяжок... На фестывальным паказе з імі выходзіў Алег Жугжда, бо па дарозе да гродзенскага сонца адзін з выканаўцаў пашкодзіў нагу і яго давялося замяніць (балазе персанаж быў без тэксту і «без аблічча», у чорным строі). Адметная праява прафесійнай падтрымкі!

На баль і па скарбы выпраўляліся знаны варшаўскі «Гулівер» і Тэатр лялькі і акцёра з Ломжы — адпаведна з «Невядомымі прыгодамі Аладдзіна» Ібрагіма Шавоха і «Папялушкаю» Яна Бжэхвы. Рэжысёры Яўген Ібрагімаў і Яраслаў Антанюк ладзілі відовішчы падрабязныя, фантазійныя, больш (усходняя казка) і менш (заходняя казка) шчыльна населеныя, больш (пад усходні вулічны тэатр) і менш (пад тэатр моды) удала стылізаваныя. «Папялушцы» моцна дапамагла музыка Багдана Шчапаньскага — падтрымала тэмпарытм дзеяння, акцёрскае існаванне ў ролях і надала сэнсу падзеям (за што кампазітар і быў адзначаны як лепшы).

Беластоцкі тэатр лялек адважыўся на харэаграфічныя выпрабаванні і паяднаўся з Падляскай асацыяцыяй харэаграфіі для ўвасаблення кампазіцыі Роберта Дробнюха «Мікракосмас». Досціп рэжысёра Караліны Гарбацік палягаў у тым, што дачыненні кузурак у нас пад нагамі падобныя на чалавечыя. Акцёры ўзброіліся адмысловым рыштункам, свядома ператвараючыся ў падабенства лялек і... удзельнікаў сучаснай харэаграфічнай пастаноўкі. Некаторыя ператварэнні (напрыклад, у павука на павуцінні, сабранага са шматлікіх металічных «ног») выклікалі шчырае захапленне залы.

Сапраўднай скрынкай з сакрэтам сталася «Лясная песня» Лесі Украінкі Закарпацкага акадэмічнага тэатра лялек «Баўка», якую спраўдзіў рэжысёр Алег Жугжда, адкінуўшы шалупінне шматлікіх трактовак у фальклорным рэчышчы.

...Дзесьці на зломе эпох ды эстэтык кампанія выканаўцаў бавіцца ў ратондзе за раялем: абазнаныя эстэты захапляюцца фальклорам і ўцягваюцца ў нейкае дзейства з паганскімі матывамі. Дзейства маляўніча падтрымліваюць вянок з ламачча і палосы празрыстых белых вэлюмаў; вянок і раяль робяцца месцамі для выступу лялек. Моцных, драўляных, разьбяных — сялянскіх, мужчынскіх. Стылізаваных пад керамічныя збаны з накруткамі-галовамі — вясковых жаночых. Далікатных, лёгкіх, на кіёчках — інфернальных.

Здаецца, са сцэны вось-вось заструменіць энергія нейкіх першасных пачуццяў, пакліканая мужчынскай моцай і жаночай вабнасцю. Акцёры і зала ўжо паяднаныя, ужо захопленыя гульнёй і тэкстам; у нейкі момант лялькі мусяць пачаць кіраваць лялькаводамі і паказаць характары. Але — не здараецца. Напал не набірае належнага градуса. Дзеянне правісае, канае, эмоцыі гразнуць, нібыта пад ногі артыстам паслалі стомленасць. І на першым плане апынаюцца невыразныя лялькі і псеўдарамантычныя строі артыстаў, мяшчанскія талеркі, якія гучна прыбівала да раяля адна з гераінь, прымусовае жаўнерства па раяльных струнах, калядныя лямпачкі ў цернях вянка, паадкручаныя лялечныя галовы — яны ўжываюцца як кілішкі для гарэлкі...



«Залатая яблынька, вінны калодзеж» Рымаса Дрэжыса. Вільнюскі тэатр «Lėlė» (Літва).

Фінал відовішча так адрозніваўся ад настраёвага, пачуццёвага пачатку, што выклікаў пытанне «А ці варта было вырашаць такі матэрыял праз лялькі?» Адказ — варта. Бо — вырашана! Толькі моцны рэжысёрскі замах перахапіла і згасіла ўвасабленне. Альбо няўдалы паказ?

Балазе, прывід пытання «А да чаго ў спектаклі лялькі?» больш не паўставаў. А ўвасабленне маленькай трагедыі «Моцарт і Сальеры» і ўвогуле падалося бездакорным. Прачытанне класічнай гісторыі Пушкіна ў Брэсцкім тэатры лялек мае назву «Месяц Сальеры» і належыць расійскаму рэжысёру Руслану Кудашову. Спектакль сапраўды ззяе халодным святлом месяца і нават месяцаў — у іншасвеце, куды перанесена дзеянне, ён у кожнага персанальны. Месяц Сальеры гарантуе яму асабістае пекла, і той безліч разоў перажывае сваё злачынства.

Для ўвасаблення сваёй нечаканай і бліскучай задумы Руслан Кудашоў скарыстаў сродкі выключна тэатральныя і выключна лялечныя — аніводнага радка з Пушкіна не дастаў. Пра музыку «двух сыноў гармоніі» ў спектаклі рупіўся Уладзімір Бычкоўскі, пра сцэнаграфію і лялькі — Андрэй Запарожскі і Аляўціна Торык. Нават Ізора, памянёная Пушкіным як тая, што дарыць яд, прадстаўлена ў спектаклі як Муза. На запыты творцаў яна адгукаецца адпаведна: аднаму — Рэквіем, другому — атруту. Муза вольная. І летуценны Моцарт — вольны. Адляцець, вярнуцца, даць палёгку сябру Сальеры. Праз Моцарта той марыць (і яшчэ можа!) вызваліцца ды спачыць. Але пачварны Дэман пільнуе злачынства. Трэцім стаіць пры сябрах у «Залатым ільву». Цяжка распраствае крылы і мяняецца з твару… Захапляе не толькі адметны фокус з тварам Дэмана. Лялечныя ручкі перадаюць садавіну і атруту, перасоўваюць рэчы, даюць поўхі. Сем артыстаў віртуозна кіруюць чатырма лялькамі, дажджом, віхурамі з пяску, ліставеем, палётам поўні Сальеры і адлётам (адплывам?) Моцарта з Музай на велічнай рыбіне. Зміцер Нуянзін і Раман Пархач падтрымліваюць пушкінскі дыялог за Сальеры і Моцарта… «Месяц Сальеры» атрымаў Гран-пры свята-фэсту «Лялькі над Нёманам».

Фестывальны праект гродзенскіх лялечнікаў толькі распачаты, а планка конкурсу ўзнята высока. Адмысловай канцэпцыі для прафесійных сяброўскіх сустрэч яны не шукаюць: якое ж сяброўства паводле канцэпцыі? Іх турбуюць дзеці і сямейныя прагляды, і фестываль — не выключэнне. Лёгкія на пад'ём, лялечныя калектывы ездзяць па свеце, вучацца адзін у аднаго і не цураюцца нялялечных мастацтваў. Другая Нацыянальная прэмія, здабытая Алегам Жугждам у чатырох намінацыях, вокамгненна давяла, што лялечнікі — народ вельмі перспектыўны, а для перспектывы хіба можна скнарнічаць? ■

ЛЮБОЎ ДЗЁМКІНА

Вопыт даследаванняў

Творчая лабараторыя тэатраў лялек

«Лялечнікі ўсёй краіны, яднайцеся!» — менавіта пад такім заклікам напрыканцы мінулага стагоддзя ў Беларусі працавала першая Творчая лабараторыя тэатраў лялек. Натуральна, патрэба ў дыялогу, у прафесійных развагах пра стан і перспектывы гэтага віду мастацтва па сённяшні дзень застаецца актуальнай. Таму і адбылася рэанімацыя лабараторыі, якая ў гэтым сезоне ўзнавіла сваю дзейнасць пасля недаравальна доўгага перапынку.

Узяўшы ініцыятыву ў свае дырэктарскія рукі, кіраўнікі тэатраў лялек паміж сабой пастанавілі: лабараторыі быць! Так, з кастрычніка па май штомесяц з абласных тэатраў у Беларускі дзяржаўны тэатр лялек выпраўляўся сцэнічны дэсант з самымі апошнімі дасягненнямі.

На суд сталічнай публікі і тэатральных аналітыкаў былі прадстаўлены сем свежаспечаных пастановак, якія могуць сфарміраваць пэўнае ўяўленне пра існуючы стан і болевыя кропкі айчынных калектываў. З аднаго боку, каб у нейкай меры ажывіць працэс развіцця перыферыйных тэатраў, відавочна не хапае фестываляў і «ўнутрысямейных» гастроляў. З іншага — скардзіцца на адсутнасць увагі лялечнікам не даводзіцца. Тэма лідарства тэатра лялек па выніках дзвюх Нацыянальных прэмій паступова пачынае набіваць аскому. Сёння куды больш важны роздум пра тое, як утрымаць узятыя вышыні і застацца на хвалі поспеху.

Падчас лабараторыі трыумфатар мінулай прэміі Гродзенскі абласны тэатр лялек паказаў спектакль «Вій. Жудасная помста», які сабраў шмат зацікаўленых сталічных гледачоў і выклікаў пільную ўвагу крытыкі. Зразумела, у паветры яшчэ лунаюць уражанні пасля «Пікавай дамы» Алега Жугжды, таму ад калектыву і гэтым разам чакалі нечага надзвычайнага. Тым больш што ў аснову спектакля пакладзены мікс з лепшых гогалеўскіх трылераў.

«Вы так высока ўзнялі планку свайго майстэрства…» — скажа на лабараторыі адзін з крытыкаў. Сапраўды, увесь прагляд прайшоў у чаканні чагосьці звышардынарнага, і гэта пэўным чынам перашкаджала ўспрыманню насамрэч якаснай, незаштампаванай рэжысуры, насычанай уражальнымі дэталямі і выразным акцёрскім выкананнем. Атрымалася, што чаканне, так бы мовіць, надуманага ходу і стала самім гэтым ходам. Можа, спектакль і ўзрушыў гледачоў, але ў прафесіяналаў выклікаў пэўныя заўвагі і пажаданні. Абмеркаванне пытанняў веры і рэлігійнасці герояў, супастаўленне іх пазіцыі са светапоглядам і веравызнаннем самога пісьменніка вылілася ў запамінальную дыскусію.

Тым не менш, рэжысёр Алег Жугжда тонка адчувае ўкраінскі каларыт і здатны стварыць адпаведную атмасферу, пра што сведчыць не толькі яго «Вій…», але і «Лясная песня» паводле Лесі Украінкі, пастаўленая ў Закарпацкім акадэмічным тэатры лялек «Баўка». У абодвух спектаклях заўважна трапятлівае стаўленне да містычнасці і фальклору, пазбаўленае традыцыйных уяўленняў і штампаў.

«Нататкі вар'ята» Беларускага тэатра «Лялька» падхапілі эстафету гогалеўскай тэматыкі ў рамках сёлетняй лабара-

торыі. Жанр спектакля рэжысёр Віктар Клімчук пазначыў як «вар'яцкая фантасмагорыя». Калі ўлічваць, што жанравае вызначэнне — гэта пэўная настройка гледачоў на будучае дзеянне, дык яно цалкам апраўдала сябе. Атмасфера татальнага вар'яцтва ахінула залу амаль з першых хвілін і моцна трымала да самага фіналу.

Галоўны герой, Аксенцій Папрышчын (Яўген Гусеў), відавочна хворы на галаву. Шмат хто адзначыў яркае, самааддданае выкананне гэтай ролі. Аднак дэманстраваць псіхічнае захворванне на сцэне — справа тонкая, ювелірная і часам табуяваная. Існуе шэраг законаў, якія нельга парушаць акцёру, інакш наступствы будуць сумнымі. У выпадку з віцебскім «маленькім чалавекам» па-за рамкамі спектакля застаўся важны момант унутранага злому і надрыву асобы. Таму суперажываць ягоным трагічным трызненням было складана. Узнікала навязлівае жаданне фіналу, які скончыць пакуты вар'ята.

На жаль, фіналу дачакаліся не ўсе. Амаль поўная адсутнасць крытыкаў на абмеркаванні — таксама паказчык, своеасаблівая рэцэнзія. Напэўна, таму і не адбылося кантакту паміж рэжысёрам і нешматлікімі выступоўцамі, якія шчыра спрабавалі разабрацца, што ж у спектаклі першаснае: наўмысная эклектыка або выпадковае камбінаванне несумяшчальнага. Аднак сумесныя развагі не далі пэўных вынікаў.

Зразумела, кожны з удзельнікаў лабараторных пасяджэнняў — асобны, непаўторны творчы «элемент» са сваім адчуваннем свету і асабістай годнасці. Відавочна і тое, што пры спалучэнні не ўсе элементы даюць канкрэтную хімічную рэакцыю. У гэты вечар поўнага кантакту не адбылося. І гэта таксама вопыт!

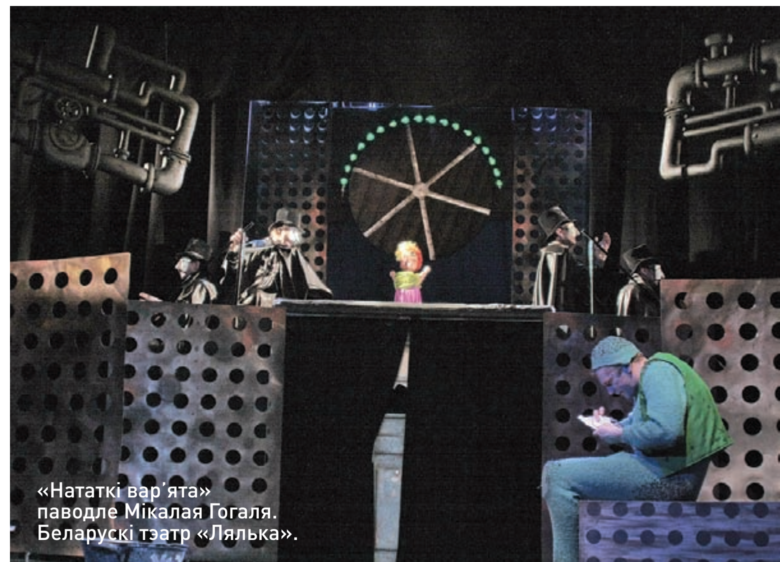
Спрадвечныя стасункі «рэжысура — крытыка» штораз акрэсліваліся падчас абмеркаванняў. Назіраць за асабістай рэакцыяй рэжысёраў на часам з'едлівыя выпады ў бок іх дзецішча — яшчэ тая асалода. У выпадку з лабараторнымі даследаваннямі — гэта і індыкатар адэкватнасці. На шчасце, большасць з творцаў, асабліва маладых, надзвычай удзячна ставіліся да парад старэйшых калег.

Спектакль «Дзяды» Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек з'явіўся ў лістападзе мінулага года і адразу трапіў у лік пастановак спрэчных, здольных выклікаць супрацьлеглыя думкі. Для адных «Дзяды» — гэта спроба самаідэнтыфікацыі, пошуку нацыянальнага героя. Другім падаецца сумніўна-эклектычным нетрадыцыйны падыход да паэмы Адама Міцкевіча. Адназначна тое, што пастаноўка Аляксандра Янушкевіча дае прастору для разваг пра сінтэтычную прыроду сучаснага тэатра лялек, дзе гарманічна могуць суіснаваць, здавалася б, несумяшчальныя рэчы.

Тытулам «самага каларытнага» лабараторнага пасяджэння варта адзначыць дыскусію вакол пастаноўкі «Над безданню ў жыце» маладога рэжысёра Наталлі Слашчовай. Бадай, такіх шквалістых эмоцый з боку нашых памяркоўных аналітыкаў дагэтуль не назіралася. Асноўныя прэтэнзіі да Гомельскага тэатра лялек вынікалі з адсутнасці якаснай інсцэніроўкі знакавага рамана Джэрама Сэленджэра. Пэўныя хібы заўважылі і ў выкананні, абыходжанне акцёраў з лялькамі выклікала неўразуменне: па задуме рэжысёра яны гэтак брутальна ставіліся да «яе вялікасці лялькі» ці проста дэманстравалі здзек і непавагу? Выснова: асобныя дэталі спектакля былі на ўзроўні, але толькі на задумцы ўсё і трымалася, бо паміж інсцэніроўкай, сцэнічным малюнкам і дзеяннем не было дастатковай зладжанасці.

Увесь спектр заўваг выліваецца ў адзінае пытанне — выхаванне творцаў-лялечнікаў. Не сакрэт, што ў Акадэміі мастацтваў гэта спецыялізацыя — на этапе вымірання. У тэатр усё часцей прыходзяць акцёры без адпаведнай адукацыі, без навыкаў працы з лялькай. І гэта балючая праблема, якую неаднойчы ўзнімалі падчас лабараторных сустрэч.

Між тым, своеасаблівы майстар-клас, тэст на трываласць і адэкватнасць успрымання канструктыўнай крытыкі малады рэжысёр прайшла з годнасцю. І нядзіўна, што менавіта ёй дазволілі ажыццявіць эксперыментальную для абласнога тэатра пастаноўку. Асоба Наталлі Слашчовай знаёмая не толькі гомельскім гледачам, але і сталічным прыхільнікам тэатральнага мастацтва. Варта ўспомніць шматлікія чытанні на базе Цэнтра беларускай драматургіі, дзе Наталля праяўляла свае акцёрскія і рэжысёрскія здольнасці. Узгадваецца і яе бліскучая роля Афеліі ў нашумелай магілёўскай пастаноўцы «Гамлета». Але на сёлетнюю лабараторыю трапіў іншы спектакль Магілёўскага абласнога тэатра лялек.


«Нататкі вар'ята» паводле Мікалая Гогаля. Беларускі тэатр «Лялька».


«Вій. Жудасная помста» паводле Мікалая Гогаля. Гродзенскі абласны тэатр лялек.

«Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» рэжысёра Ігара Казакова захапілі сталічных гледачоў неверагодна лёгкім, гарманічным акцёрскім дуэтам Мікалая Сцешыца і Юркі Дзівакова. Спектакль нібы загадзя прызначаны для фестывальных раз'ездаў: кампактны па сваёй пабудове, з лёгкасцю ўспрымаецца і дарослымі, і дзецьмі. Гісторыю пра паноў-гультаёў акцёры распавядалі з такім задавальненнем, што іх пачуцці наўпрост перадаваліся ў залу — нават нягледзячы на тое, што не ўсе словы, з-за кепскай акустыкі, даходзілі да публікі.

У аснове спектакля п'еса Сяргея Кавалёва і Пятра Васючэнкі. Дарэчы, прысутнасць апошняга на абмеркаванні падштурхнула «лабарантаў» да прадметнай размовы пра

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА І МАРСА ЧЫГІРКІНА.


«Дзяды» паводле Адама Міцкевіча. Беларускі дзяржаўны тэатр лялек.


«Дзівосныя авантуры паноў Кубліцкага ды Заблоцкага» Сяргея Кавалёва і Пятра Васючэнкі. Магілёўскі абласны тэатр лялек.


«Над безданню ў жыце» паводле Джэрама Сэленджэра. Гомельскі тэатр лялек.


«Пякарня Мыш-Маш» Святланы Макаровіч. Брэсцкі тэатр лялек.

стан рэчаў у беларускай драматургіі. Што зараз ставіць і дзе шукаць матэрыял? Можна на пальцах адной рукі пералічыць драматургаў, якія пішуць якасныя п'есы для дзяцей. Дарэчы, развагамі на гэтую тэму пачыналіся лабараторныя дыскусіі, калі ў сталіцы выступаў Мінскі абласны тэатр лялек «Батлейка» са спектаклем «Певень, Кот, Цмок і іншыя» па п'есе «Чарнакніжнік» Сяргея Кавалёва. Даволі традыцыйна вырашаная казка, адрасаваная самым маленькім гледачам, была прасякнута цеплынёй і духам чараўніцтва.

Брэсцкі тэатр лялек, у сваю чаргу, прывёз «здобную» гісторыю славенскай пісьменніцы Святланы Макаровіч «Пякарня Мыш-Маш». Своеасаблівы займальны лікбез для дзяцей і дарослых, інструкцыя па вырабе прысмакаў на любы густ. Помніцца, як у свой час у пачатковай школе абавязковым прадметам былі ўводзіны ў сакральную справу выпечкі хлеба. Ды пакрокавая тэхналогія падавалася першакласнікам цяжкай для ўспрымання. У спектаклі ж гэты таямнічы працэс выглядае жывым і, што немалаважна, смачным. Сімбіёз славенскай рэжысуры Роберта Валтла і беларускай сцэнаграфіі Аляксандра Грыгор'ева даў даволі цікавы вынік.

Лабараторыя прадэманстравала сталічным гледачам увесь магчымы спектр мастацтва тэатра лялек. Атрымалася так, што ў афішы творчай майстэрні красаваліся спектаклі для ўсіх узроставых груп; рэжысёраў маладых і са шматгадовым вопытам; створаныя паводле дэфіцытнай айчыннай драматургіі і класікі. А гэта азначае, што на падставе ўбачанага можна разважаць пра канкрэтны зрэз сучаснага тэатра лялек.

Лабараторыя адбылася. Аднак відавочна адчуваецца неабходнасць змены яе фармату. Штомесячныя сустрэчы ўсё ж мелі вузкі характар — у тым сэнсе, што дыялог праходзіў непасрэдна з адным тэатрам-удзельнікам, а не з усімі прадстаўнікамі калектываў, як гэта мусіла б быць у ідэале. Зразумела, арганізацыя рэгулярных камандзіровак у Мінск дзеля пераймання вопыту, прагляду ўсіх спектакляў і шырокага дыялогу — справа складаная з прычыны геаграфічнай аддаленасці і адсутнасці фінансавання для такога роду патрэб. Напэўна, таму і прагучала трапнае пажаданне на фінальным пасяджэнні — вярнуцца да формы «кропкавых камандзіровак» сталічных крытыкаў у абласныя тэатры. У такім разе знікнуць нараканні на неадаптаванасць спектакляў да прапанаванай сцэны, неідэальную акустыку і шэраг іншых нязручнасцей. Але ж, зразумела, такі варыянт існавання лабараторыі магчымы пры канкрэтным фінансаванні і зацікаўленасці ўсіх, для каго сёння хваля поспеху тэатра лялек існуе не пад грыфам нечаканасці, а бачыцца натуральнай заканамернасцю, якую трэба падтрымліваць і развіваць надалей. ■

ТАЦЦЯНА ГАРАНСКАЯ

Карані без глебы

Чарнобыльскі шлях Уладзіміра Гардзеенкі

Праца над чарнобыльскай тэмай цягам двух дзясяткаў год выявіла ўнікальны патэнцыял мастацтва Уладзіміра Гардзеенкі: яно напоўнілася нервам пачуццёвасці, нават містыкай — на мяжы з сюррэалізмам



Замест некралога. Ваневы пантофлі. Алей. 1995.

Яшчэ ў кампазіцыях, якія датычылі драматычных старонак асабістага жыцця мастака і яго сям'і, у творах на тэму ваеннай мінуўшчыны Беларусі праявіліся яго здольнасці вырашаць мастацкія вобразы адначасова дэкаратыўна і знакава. Гады вучобы на мастака тэатра і праца па спецыяльнасці далі Уладзіміру Цітавічу інструментарый абвостранага мастацка-вобразнага мыслення, што мае на мэце імгненнае эмацыйнае ўздзеянне на гледача, — такая спецыфіка тэатральнага мастацтва, калі карцінкі хутка чаргуюцца, а вобразы павінны застацца у свядомасці.

Сітуацыя рэзка мяняецца пасля Чарнобыля, калі ці не кожны новы твор «страляе ў яблычак» жыццёвай рэчаіснасці, выяўляючы болевыя кропкі наступстваў катастрофы. Эмацыйна аголеныя працы мастака на тэму Чарнобыльскай трагедыі поруч з сугучнымі карцінамі іншых беларускіх жывапісцаў (Віктара Барабанцава, Уладзіміра Кожуха, Валерыя Шкарубы, Віктара Шматава) аб'ехалі ў групавых выставах паўсвету, ускалыхнуўшы еўрапейскую супольнасць і амерыканскае грамадства папярэджаннем пра небяспеку «мірнага» атама…

Уладзімір Гардзеенка родам з вёскі Клівы Хойніцкага раёна, гэты рэгіён сёння акрэсліваецца як зона адчужэння. Бяда, перажыванні і роздум аб трагедыі разняволілі творчую манеру мастака: далоў улюбёны акадэмізм і хвалёную школу малюнка, наперад — натуральныя, жывыя эмоцыі і пачуцці. Ужо не да клопатаў захавання індывідуальнасці творчай манеры — запатрабаваныя эксперымент і выяўленчыя пошукі як адэкватны шлях апісання неапісальнага…

Гардзеенка паставіў для сябе задачу засведчыць нерв трагедыі, пульсацыю яе наступстваў: асяродак зоны адчужэння змяняўся на вачах, і ад многіх мясцін (мястэчак, вёсак і хутароў) заставаліся зруйнаваныя пусткі. У гэтай сітуацыі не было месца для філасофскіх развагі пафасу. Душэўны боль рваў нервы і здароўе, якое ўрэшце не вытрывала. Пасля шматлікіх — па некалькі разоў на год — выездаў у «зону» давялося прайсці праз лячэнне ў Рэспубліканскім анкалагічным цэнтры, праз складаную аперацыю, нават… праз клінічную смерць.

Бог мілаваў — мастак выжыў, але засталіся штогадовыя праверкі і неадступная пагроза. І ўсё роўна, нягледзячы на забароны дактароў, Уладзімір працягвае наведваць мясціны свайго дзяцінства — дзеля працы над серыяй карцін на чарнобыльскую тэму, дзеля магчымасці пастаяць на парозе хаты, збудаванай яшчэ татам, што загінуў на пачатку вайны. Гардзеенка аднавіў бацькоўскі дом, які потым часта наведваў. На ранніх этапах творчасці жывапісец з неверагодным імпэтам і захапленнем пісаў дачарнобыльскую палескую прыроду, што вабіла некранутым хараством велічных панарам.



Сон. Алей. 1990.

Акрыяць пасля анкалагічнай аперацыі дапамог толькі цуд, які паўстаў у свядомасці прывідамі трохкутнікаў — чорнага і белага. Яны з'яўляліся ці то ў сне, ці то наяве з зайздросным пастаянствам, пакуль не знайшлі ўвасаблення ў карціне «Сон» (1990) — як сімвалы жыцця і смерці, што вібрыравалі і мільгацелі.

Вызначальным на пераломе асабістай трагедыі стаў выпадак у бальніцы, калі пасля паспяховата праведзенай доўгай

Хата дзеда Івана. Алей. 1995.



аперацыі Уладзіміра вярнулі ў палату: на вочы трапіў апусцелы ложак нядаўна прывезенага з чарнобыльскай зоны хлопчыка Вані. Напамінам пра маленькага сябра засталіся не прыбраныя з-пад ложка дзіцячыя пантофлі. Яны сталіся знакам бяды. Ва ўласным ураталіванні ад смерці Гардзеенка ўбачыў сімволіку пераемнасці абарваных жыццяў, у тым ліку і Ваневага, які не справіўся з хваробай. Творца іначай паглядзеў на ўласны талент і патэнцыял жывапісца, расцаніўшы цуд уратавання як аванс: ён мусіць здзейсніць мастацкі чын — расказаць пра непамернасць бяды ў адным з найпрыгажэйшых куточкаў планеты. Так з'явілася карціна «Замест некралога. Ваневы пантофлі» (1995).

Кампазіцыю можна абазначыць як містыфікаваную мастацка-вобразную споведзь. Жудаснае чорна-аксамітнае тло карціны раз-пораз ускалыхваюць відавочна нематываваныя ўсплёскі. Раптам яны ператвараюцца ў імклівы віхор, што ўздымаецца ўгару, у прастору жыццёвых рэалій, і выхоплівае з яе — …пантофлі, прасціну, коўдру і…чалавечае жыццё — усё тое, што было ў арэале бальнічнага ложка, імгненна ператворанага з пабытовай рэчы ў сцэну страшнай трагедыі. У кампазіцыі пануе напал пачуццяў, здатных праз мастацка-вобразную стыхію карціны разбурыць раўнавагу выставачнай прасторы. Ён чапляе гледача, парушае спакой і нагнятае эмоцыі, спараджае пачуццё трывогі і небяспекі…

Іншыя карціны серыі не менш адметныя. Сярод іх краявід «Маленне ночы» (1994). Настрой насцярожанасці ўтвараюць змешчаныя на першым плане стагі сена — нібыта аслупянелыя ад нечаканасці ўбачанага і застылыя ў паклоне-малітве істоты. Твор працінае пачуццём мёртвай цішыні і спакою, холадам месячнага святла і сюррэалістычным свячэннем снежнага покрыва. Уражанне катастрафічнай замкнёнасці і амярцвеласці. Рэальны краявід ператварыўся ў вобраз прыроды, напоўнены жудасцю глыбокага адчаю.

З асаблівай пранікнёнасцю напісана карціна «Край майго дзяцінства» (1995). Назва гаворыць сама за сябе, і зразумела, чаму столькі любасці і чалавечага замілавання ў кожным вобразе, у пластычных інтанацыях твора. Калі б не хімічныя плямы на белым снезе, калі б не абуджаючае страх фантастычнае свячэнне аднекуль знутры палатна, можна было б і не здагадацца пра трагічную долю найпрыгажэйшай з мясцін, дзе ўлетку даўно ўжо нельга збіраць грыбы і есці яблыкі і дзе няма ўмоў для бяспечнага жыцця.

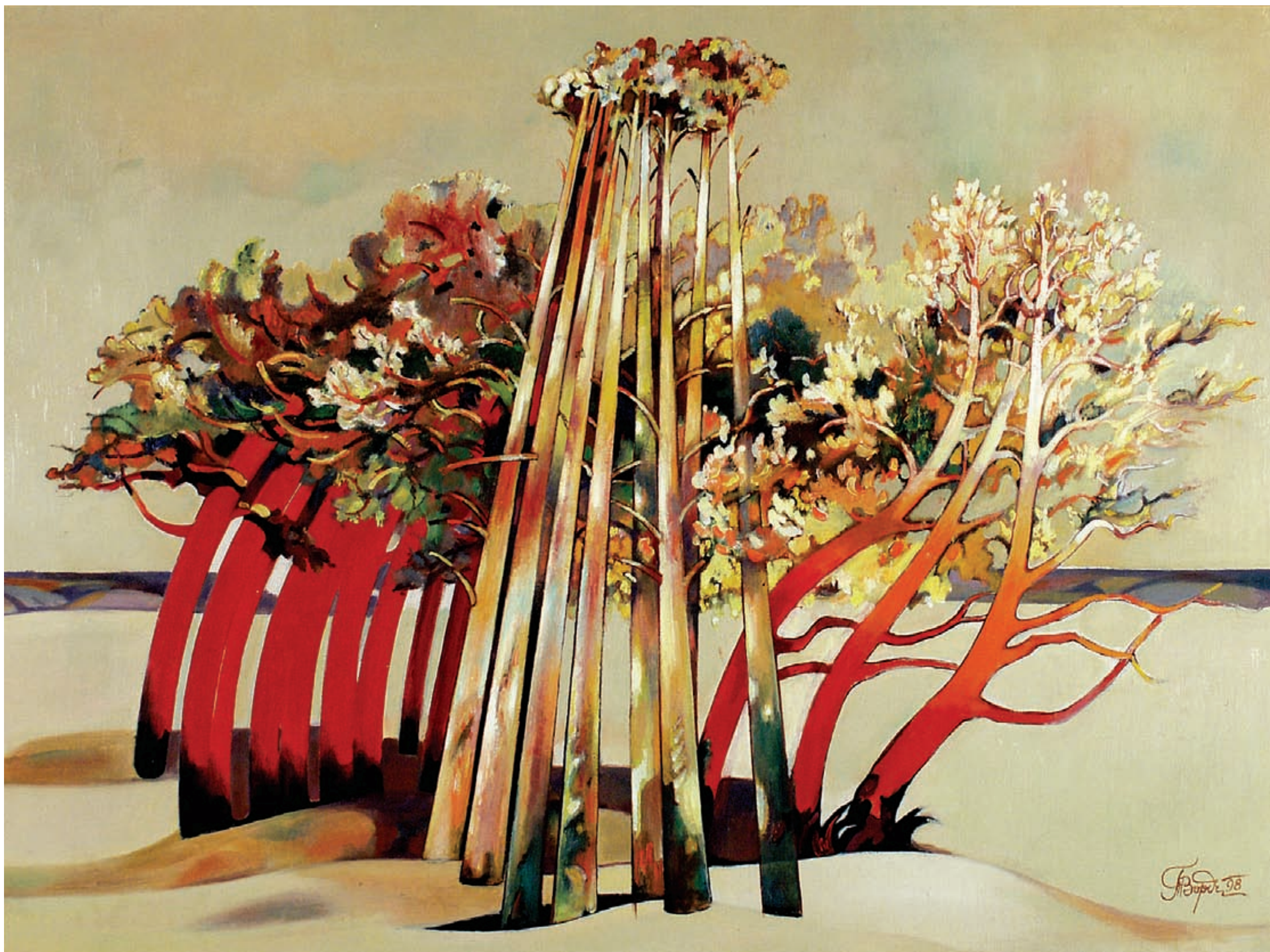


Час журбы. Алей. 1994.

Надзвычайнае гучанне ў чарнобыльскай серыі твораў Гардзеенкі набываюць шматлікія кветкавыя нацюрморты. Мастака нібы правала кветкавымі фантасмагорыямі. Расліны ўвасоблены велічнымі і ўзнёслымі і ўспрымаюцца пластычна-колеравым, на разрыў аорты, рэквіемам па незваротным: «Кветкі не для падарунка», «Апошняя слязінка лета», «Дзьмухаўцы і чырвоны тэлефон», «Час журбы», «Першае ўражанне жыцця», «На абочыне», «Успамін», «Пеўні тут болей не спяваюць», «Нягучныя званочкі», «Гігант» — іх дзясяткі дзясяткаў, яны галосяць фарбамі і рытмамі жывапісу. Вось дыптых «Сабачы сум». На першым плане, быццам заслона-дэкарацыя, змрочныя карункі сухастою, пластыка сілуэтаў якога рознамаштабная і рознакаляровая: адны травы пад парывамі вятроў трымцяць у гарызантальных вібрацыях, як істоты, што імкнуцца ўцячы куды падалей; другія стаяць непахісна, засланяючы містыкай засохлых кветак гарызонт; іншыя цяжка нават распазнаць, бо яны ператварыліся ў цені кветак — бясколерныя, змрочныя, адчужаныя ад жыцця. Завяршае сумную карціну запусцення вобраз адзінокага сабакі, што вые на месяц нібы ў клетцы небяспекі, адзіноты, адчаю…

Пра смутак мастака ў перажываннях аб непамерных стратах часта гавораць ужо назвы яго карцін — «Напярэдадні», «Дуб. Лакіраваная рэчаіснасць», «Бліскавіцы над Прыпяццю», «Загубленая прыгажосць», «Пакінутая вёска». У іх — асаблівая дынаміка і пластыка віртуознага малюнка, узмоцненая кантрастамі і часам шакіруючымі спалучэннямі колераў. Красамоўны і назвай, і зместам твор «Музыка мёртвых струн» (1996), дзе гукі чарнобыльскай прыроды — гэта музыка смерці, якую іграюць стыхіі вятроў у абарваных правадах, якая гучыць у грукаце ліштваў чорных аконных дзір пакінутых хат, у валтузні і шоргаце статкаў дзікіх кабаноў і ў многіх іншых рухах і трызненнях пакінутай зямлі.

Партрэтная творчасць — адна з найболей адметных старонак мастацтва Уладзіміра Гардзеенкі. Тут вядучая роля належыць яго майстэрству малявальшчыка — невыпадкова дзясяткі год Гардзеенка выкладае малюнак у вядучых мастацкіх навучальных установах краіны, атрымаўшы званні дацэнта і прафесара. Яго эскізныя замалёўкі пад жывапісныя кампазіцыі часам набываюць статус самастойных твораў і паспяхова экспануюцца паралельна з жывапіснымі партрэтамі, не ўступаючы ім у вастрыні характарыстык персанажаў і ў адметнасці аўтарскага почырку. Сярод найболей красамоўных «Партрэт дзядзькі Юзіка» (1980) і «Доктар мастацтвазнаўства Анатоль Сабалеўскі» (1981). У апошнім малюнку Гардзеенка



Чырвоныя дрэвы. Алей. 1998.

востра падмеціў і адлюстраваў тыповыя рысы, напоўніў аблічча партрэтаванага нейкай асаблівай дынамікай характару і духоўнай прасветленасцю. Вобраз успрымаецца жывым, рухомым, ні ў якім выпадку не акадэмічным — і ў той жа час надзвычай рэальным і праўдзівым. Але найперш мастак напісаў шэраг адметных жывапісных партрэтаў, дзе часам не баяўся быць іранічным («Партрэт Валерыя Гедройца», 1999), шчыра выяўляў сваю павагу тым, каго лічыў вартымі яе («Думы пра Былое. Пятрусь Броўка», 1976; «Першы старшыня Канстытуцыйнага суда Рэспублікі Беларусь В.Г.Ціхіня», 2003; «Партрэт хірурга анкалагічнага цэнтра Цераха М.К. — Чужога гора не бывае», 2003), захапляўся маладосцю («Партрэт студэнткі Дашы», 2005) і аддаваў належнае годным гістарычным асобам («Першы губернатар Гродзенскай губерні П.А.Сталыпін», 2001). Заглыбленую метафарычнасць выяўленчай мовы набывае шэраг аўтапартрэтаў жывапісца. Эцюдна-замалёвачныя па характары — «Алея» (1997), «Мастак працуе» (2010), пастановачна-карцінныя — «На пленэры» (2002), кампазіцыйна абстрагаваныя — «Што сёння прасіць у Бога» (1999), «Мой анёл-ахоўнік» (1994). Творы яднае ўнутраная засяроджанасць, сканцэнтраванасць персанажа на нечым вельмі важным, вартым асаблівай увагі. Самыя розныя выявы і з'явы суседнічаюць з мастаком — ці то рады магутных дрэў у цяністым парку, ці то моцныя сцены рэстаўраванага замка падчас вандроўкі ў старажытны горад, ці то мігценні і вібрацыі ледзь бачных агеньчыкаў у цемры ночы, якую не здатнае прабіць нават месячнае святло. Але ратуе чалавека ад страху небыцця трапяткое полымя царкоўнай свечкі — усюды ў аўтапартрэтах Гардзеенкі прасочваецца прага Боскага святла. Яшчэ выразней яна чытаецца ў створаным ім шэрагу палотнаў, дзе спачатку спакваля — «Загубленая прыгажосць» (1999), «Фарны касцёл» (2000), «Брама» (2001), а потым усё болей трывала на першы план выступае вобраз Храма як шляху да раўнавагі і супакаення душы: «Фарны касцёл у Гародні» (2002), «Каложская царква» (2002), «Дарога да Храма» (2004).

Своеасаблівым брэндам творчасці Уладзіміра Цітавіча Гардзеенкі сталі карціны, дзе ён малюе чырвоныя дрэвы. Гэтыя працы трапляюць на вокладкі каталогаў і афішы яго выстаў. Яны нібы ўвасабленне вялікай трагедыі беларускай зямлі. Карціна «Чорны вецер» (1998): усплёскі чырвані на ствалах, напалову сагнутых пад шквалістым ветрам, — нібы «кропкі-злучкі» ў тэлеграфным паведамленні пра небяспеку. «Бліскавіцы над Прыпяццю» (1996) — агаленыя галіны, вырваныя з цемры чырванню фантастычнага азарэння, узнятыя да неба ў маўклівай малітве. Наймагутнейшым акордам у гэтым шэрагу карцін гучыць кампазіцыя «Чырвоныя дрэвы» (1998) — трагедыя іграе жудасную мелодыю бяды, перабіраючы, быццам напятыя струны, стромкія ствалы.

Чарнобыльская трагедыя адбірае ў нас, вырывае з жыцця лепшых. Працэс не перапыняецца і сёння, толькі мы пра гэта мала гаворым, моўчкі пераносім горыч страт. Не маўчаць мастакі і іх творы. ■

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

Знайдзіце тры адрозненні

Пра лепшыя расійскія спектаклі

Сёлета расійская Нацыянальная тэатральная прэмія «Залатая маска» суправаджалася гучнымі эмоцыямі. Страсці распаліліся пасля падвядзення вынікаў. Да нас даходзіла толькі водгулле, якое сведчыла пра маштаб падзеі і зусім іншую якасць прафесійнага існавання. Як кажуць, нам бы вашы праблемы! Тэатральныя дыскусіі ў Беларусі даўно рухаюцца па замкнёным коле, засяроджаныя ў асноўным на праблемах фінансавання. Многія з цікаўнасцю назіраюць, разбураць або не камедыі, што запаланілі рэпертуар большасці тэатраў, сам тэатр. Беларускую Нацыянальную прэмію перахапілі на ляту. І пакуль цягнецца вымушаная і, на мой погляд, не абгрунтаваная творчай логікай паўза, усё часцей можна пачуць пра карысны вопыт «Залатой маскі», які варта пераймаць. З гэтым цяжка не пагадзіцца. Пры тым, што як ні глянеш — на «Залатой масцы» ўсё інакш. Але…


«Злая дзяўчына» Паўла Пражко. Тэатр юных гледачоў імя Аляксандра Брянцава, Тэатр «Post» (Санкт-Пецярбург).

СПРОБА СУМЯШЧЭННЯ

У афішу фестывалю «Залатая маска», які распачаўся ў Маскве напрыканцы студзеня і скончыўся падчас уручэння нацыянальнай прэміі ў сярэдзіне красавіка, разам з пазаконкурснымі праграмамі — «Новая п'еса», «Маска плюс», «Легендарныя спектаклі і імёны» — уваходзіла каля сотні спектакляў. Пяцьдзясят шэсць з іх прэтэндавалі на званне лаўрэатаў. У экспертны савет, якім кіравала вельмі строгая Марына Давыдава, уваходзіла дзевятнаццаць чалавек. У складзе журы, на чале з мастацкім кіраўніком Александрынскага тэатра Валерыем Фокіным, працавала трыццаць. Сярод іх — прыемная нечаканасць! — галоўны дырыжор Сімфанічнага аркестра Рэспублікі Беларусь Аляксандр Анісімаў і галоўны рэжысёр Беларускага акадэмічнага музычнага тэатра Сусанна Цырук, якія разам з іншымі «журылі» музычны тэатр.

У драматычнай праграме бралі ўдзел лепшыя расійскія рэжысёры: Кама Гінкас, Канстанцін Багамолаў, Віктар Рыжакоў, Рымас Тумінас, Міндаўгас Карбаўскіс, Томас Астэрмаер, Дзмітрый Крымаў, Міхаіл Угараў. Нават паводле гэтага пераліку лёгка можна ўявіць ступень канкурэнцыі, узровень тэатральных прапаноў і колькасць сцэнічных накірункаў. Абавязковая наяўнасць змястоўнасці на «Залатой масцы» нават не абмяркоўваецца. Уважліва вывучаю праграму — ніводнай камедыі ў звыклым для нас разуменні. Сярод аўтараў — Антон Чэхаў, Генрык Ібсен, Віктар Розаў, Аляксандр Пушкін, Бертальд Брэхт, Андрэй Платонаў, Аўгуст Стрындберг, ну і гэтак далей. А таксама беларус Павел Пражко, які, па словах расійскіх крытыкаў, з'яўляецца адным з самых рэпертуарных драматургаў Расіі: за яго п'есы змагаюцца тэатры.

Праграма «Russian case», якую «Залатая маска» прэзентуе замежным тэатральным дзеячам, — своеасаблівы канцэнтрат праграмы асноўнага фестывалю. Яна фарміруецца куратарам, які змяняецца штогод. Ад поглядаў куратара на тэатральны працэс залежыць, якія спектаклі будуць выстаўлены, так бы мовіць, на сусветны рэзананс. «Лепшыя расійскія спектаклі» абавязкова возьмуць пад увагу прадзюсары і дырэктары міжнародных фестываляў, многія з якіх менавіта з гэтай мэтай прыязджаюць у Маскву. А яшчэ — з'явяцца публікацыі ў шматлікіх замежных выданнях: рускі тэатр па-ранейшаму

WWW.GOLDENMASK.RU

шаму вельмі папулярны ва ўсім свеце, увага да яго пільная. А яшчэ — тэатральныя эксперты, якія супрацоўнічаюць з «Залатой маскай», змогуць патрапіць на самыя прэстыжныя міжнародныя фестывалі. Ім неабходна адсочваць апошнія тэатральныя тэндэнцыі і брэнды. Быць у тэме — абавязковая ўмова прафесійнага існавання, якая забяспечвае шырыню поглядаў і аналітычнага кантэксту, не абмежаваных звыклымі ўяўленнямі пра трывалыя шляхі развіцця.

Якраз тут з лёгкасцю можна правесці паралелі з айчыннай тэатральнай рэчаіснасцю, хоць амбіцыі і палёт у нас, зразумела, іншыя. Як ні дзіўна, для прафесійнай супольнасці пытанне аб прысутнасці ў беларускай сцэнічнай прасторы разбуральнага замежнага іншадумства ўсё яшчэ застаецца актуальным. У літаральным сэнсе! На рэдкіх сустрэчах тэатральнай грамадскасці з непрымірымасцю абмяркоўваецца: глядзець або не глядзець, прывозіць або не прывозіць, «пушчаць або не пушчаць» на вытаптанае тэатральнае поле ўсялякіх… шкодных насякомых. Даўно перарадзіўшыся, псіхалагічны рэалізм па-ранейшаму — наша ўсё. А Расія, адкуль да нас некалі прыбыў лёсавызначальны тэатральны дэсант, сямімільнымі крокамі рухаецца далей.

Сёлета праграму «Russian case» збірала тэатральны крытык, эксперт прэміі і фестывалю «Залатая маска», куратар праекта «Новая п'еса» Крысціна Мацвіенка. Менавіта яна праз пэўны падбор «лепшых расійскіх спектакляў» акрэслівала галоўныя тэндэнцыі, расстаўляла акцэнты, на якія запрошаным гасцям мімаволі даводзілася звяртаць увагу. Такім чынам на падставе «Залатой маскі» фарміруецца сучасная расійская тэатральная думка. Было б наіўным лічыць, што думка гэтая абсалютная, не мае аніякай альтэрнатывы. Нам нават уявіць складана, колькі розных поглядаў на тэатральны працэс скрыжоўваецца ў Расіі. Тым не менш, «Залатая маска» мае статус Нацыянальнай прэміі, гарантавана высокі ўзровень праграмы і працягвае займаецца тым, чым займаецца. На сённяшні дзень гэта адна з самых уплывовых расійскіх тэатральных інстытуцый.

ЗМЕНА ДЫСКУРСУ

Расійскі тэатр — у шырокім сэнсе — ніколі не абмінае гарачыя кропкі грамадскага быцця. Ягонае аблічча фарміруецца ў простай залежнасці ад сацыяльных павеваў і праблем, якія абавязкова трэба адрэфлексаваць на падмостках. Умоўна кажучы, на шматлікіх расійскіх сцэнах ніколі не займаліся выключна «пакутамі чэлеса». Каханне каханнем, але глыбінныя зрухі духоўных пластоў тут заўсёды адчувальныя. Менавіта на сацыяльнай скіраванасці расійскага тэатра ў праграме «Russian case» быў пастаўлены моцны акцэнт. «Яшчэ ўчора быць далучаным да палітыкі ў тэатральным асяродку лічылася кепскім тонам, — зазначае Крысціна Мацвіенка, — а сёння сацыяльная і палітычная ангажаванасць "людзей мастацтва" стала неабходнасцю і спосабам сцвердзіць сваё асабістае права на сумленнасць. Расійскі тэатральны мэйнстрым адчувальна "палявеў": размаўляць аб праблемах жыцця — наўпрост і апасродкавана — цяпер прэрагатыва не толькі Тэатра. doc і прыхільнікаў "новай драмы", але ўсіх тых, хто ўсведамляе тэатр як поле для актуальнага выказвання, а не месца для культурнага баўлення часу».

Сацыяльная завостранасць, відавочна «запаралеленая» з еўрапейскім, у прыватнасці, з польскім тэатрам, у Расіі набывае ўласныя рысы. Тэатр, па сутнасці, з'яўляецца гіганцкай фабрыкай культурнага намалоту. Ён бясконца пералапачвае актуальныя і гістарычныя тэмы; асэнсоўвае новыя правілы жыцця раптоўнага капіталізму; зноў і зноў вывярае маральныя законы. То выкрывае ўсіх і ўсё, то засяроджваецца на самым сутнасным, спрабуе выставіць рахункі мінуламу, але ўрэшце застаецца сам-насам з таленавітай і загадкавай рускай душой, ад якой і пад прымусам ніколі не адмовіцца.

Заўважная змена дыскурсу ў расійскім тэатры адбываецца разам са зменай рэжысёрскіх і аднаўленнем драматургічных форм. Усё мае відавочныя прыкметы актыўнага тэатральнага руху. З'яўляюцца іншыя пляцоўкі, абжываюцца прыдатныя для сцэнічных паказаў гарышчы і сутарэнні. Многія перакананы, што сёння гісторыя тэатра ствараецца менавіта там. «Закінутыя памяшканні нікому болей не патрэбныя, — кажа Крысціна Мацвіенка, — вытворчасць памірае, а мастацтва квітнее». Пры гэтым колькасць маладых людзей, якія жадаюць працаваць у рэпертуарным тэатры, з цягам часу змяншаецца. Для нас, дзе ўсё вырашае стабільны, хоць і маленькі заробак, а мастацтва — як атрымаецца, — сітуацыя зусім ужо незразумелая. Тым не менш, за пастаяннае месца працы тут ніхто асабліва не чапляецца. Затое ўсё болей важыць творчая ініцыятыва, перакананне: уласнымі намаганнямі можна дасягнуць многага. У выніку на невялічкіх сцэнах пануюць маладыя рэжысёры і паспяхова займаюцца пытаннямі, якія лічацца нястатуснымі для сталых, прызнаных майстроў. Больш выразна акрэсліваецца эксперыментальная плынь. Узмацняецца цікавасць да мультыкультурнага кластару. Многія на справе пераконваюцца: існуе шмат магчымасцей для заняткаў мастацтвам. Можна паехаць у правінцыю і ўзнімаць тэатральную цаліну (там цяпер працуе вялікая колькасць выпускнікоў расійскіх ВНУ). Можна далучыцца да сцэнічных практык разам з мастакамі-канцэптуалістамі, пашыраючы міждысцыплінарныя ўяўленні. Сёння ўсё больш распаўсюджваюцца і з лёгкасцю сцвярджаюць сябе сацыяльныя тэатральныя праекты з нязменна правільным, чалавечым выразам твару; тэатр танца ўсё часцей узнікае на памежжы драмы і сучаснай харэаграфіі… Дакументальны тэатр даўно выйшаў за межы Тэатра. doc, выразна акрэсліваецца ягонае публіцыстычнае аблічча.

Зрэшты, усё гэта было прадстаўлена на афішы «Russian case», падмацавана сцэнічнымі выявамі і сталася пераканальным аргументам у дыскусіях пра магчымыя шляхі развіцця. Перад намі нібыта прыадкрылася самаўзнаўляльная сістэма рускага тэатра: складаная, імпрэсіўная, рознаскіраваная, імклівая. І гэта, бадай, уразіла найбольш.

Па вялікім рахунку, у гэтай сістэме цалкам адсутнічаюць надуманыя прыярытэты. Мастацтва дыхае, дзе можа і хоча.

ВЯЛІКАЯ ТЭАТРАЛЬНАЯ ФОРМА І ТАМТЭЙШЫЯ «ПАРУШАЛЬНІКІ СПАКОЮ»

Яшчэ адна акалічнасць выразна «паралеліцца» з беларускімі рэаліямі. Лічыцца, што мастацтва цяпер не надта прываблівае самых разумных і здольных. У тэатральныя ВНУ часта прыходзяць, спадзеючыся на славу і серыяльныя грошы. Розніца ў тым, што для нас гэта праблема заканчваецца разам з яе канстатацыяй. У Расіі кажуць: «Таленты ў дэфіцыце, таму не застаюцца па-за ўвагай. Магчымасцей зарыць талент у зямлю не існуе». Гэта дапамагае падтрымліваць пераемнасць рэжысуры, але не датычыцца наследавання замацаваных норм. Самае галоўнае — асоба, здатная на падмостках адлюстроўваць час або распавядаць пра яго з дапамогай мастацкіх вобразаў. У праграме «Russian case» спектаклі «вялікай формы» былі прадстаўлены рэжысёрамі, вакол якіх некалькі апошніх сезонаў віруюць моцныя страсці. Парадаксальна, але менавіта яны спрабуюць паставіць знак роўнасці паміж рознымі тэатральнымі эпохамі. Вялікай і роўнавялікай. Ці атрымліваецца?

З максімалісцкай апантанасцю, на мяжы эмацыйнага зрыву фармулюе сваю — нашу — новую праўду рэжысёр Юрый Бутусаў. У «Добрым чалавеку з Сезуана» Бертальда Брэхта маскоўскага Тэатра імя Аляксандра Пушкіна цягам спектакля здаецца, што рэчаіснасць трымціць на вачах у гледачоў, як агалены нерв. Гаворка пра чалавека, заціснутага між рознымі эпохамі, правіламі існавання, уласнымі звычкамі



«Добры чалавек
з Сезуана»
Бертальда Брэхта.
Тэатр імя Аляксандра Пушкіна
(Масква).



«Без назвы»
паводле п'есы Антона Чэхава «Платонаў».
Сямён Іваноў (Платонаў).
Тэатр драмы імя Фёдара Волкава
(Яраслаўль).

WWW.GOLDENMASK.RU

«Год, калі я не нарадзіўся»
паводле п'есы Віктара Розава «Гняздо глушца».
Тэатр п/к Алега Табакова (Масква).

і нормамі маралі. Пытанне пра раскошу заставацца добрым трансфармуецца ў немажлівасць заставацца сабой. Не быць добрым — значыць не жыць. Не быць сабой — значыць не існаваць. Выплёўвае грашовыя патокі фабрыка па вырабе цыгарэт. Разрываецца на часткі, але не мізарнее чалавечая душа. Або мізарнее? Ніякавее? Старой «лявацкай» п'есе Бертальда Брэхта відавочна давялося пераажыць уласную эпоху. Яна выплюхнута ў новы час з максімальна накручанымі рок-н-рольнымі рытмамі. З лозунгамі-зонгамі, якія чырвоным па чорным адбіваюцца ў цітрах і не даюць магчымасці адвесці вачэй. З максімальна аголенымі пачуццямі, жывымі слязьмі на вачах акцёраў, работа якіх сама па сабе становіцца мастацкім адкрыццём. Рэдкая здатнасць абагульняць набалелыя праблемы, надаваць ім агульначалавечы сэнс, упісваць у міжчасавы філасофскі кантэкст робіць рэжысёра піцерскага Тэатра імя Ленсавета адной з галоўных фігур сучаснага расійскага тэатра. Здольнасць хвацка маніпуляваць са сцэнічнай формай і актуальным стылем дазваляе змяняць уяўленні пра магчымасці сцэнічнага мастацтва.

Зорка Канстанціна Багамолава адна з самых яркіх на сучасным расійскім тэатральным небасхіле. І безумоўна, самая непрадказальная, эпатажная, неадназначная. «Я геній», — папросту кажа рэжысёр журналістам. Пасля ягонага «Ліра» ў піцерскім «Прыстанку камедыянта» перасварылася тэатральная грамадскасць у Маскве і Санкт-Пецярбургу. Рэакцыя — ад абурэння да захаплення. Галоўны рэжысёрскі пасыл — апакаліпсіс ужо надышоў. («Мастацтва» летась пісала пра гэты спектакль. Сёлета ён будзе паказаны ў Мінску на «ТэАрце».) Пастаноўка «Ідэальнага мужа» Оскара Уайльда ў МХТ імя Чэхава стала хітом апошняга маскоўскага тэатральнага сезона. На яе немагчыма набыць білеты. Зроблена ў рэдкім па сённяшнім часе жанры палітычнай сатыры. Кажуць, пасля кожнага спектакля Алег Табакоў выходзіць на сцэну і паціскае рукі ўсім удзельнікам пастаноўкі.

На «Russian case» апрача «Ліра» паказалі «Год, калі я не нарадзіўся» паводле «Гнязда глушца» Віктара Розава, прэзентаваны Тэатрам п/к Алега Табакова. Канстанцін Багамолаў лічыць, што асабіста для яго спектакль стаўся гульнёй не па правілах. Прынамсі, гэтым разам у «вывіхнутай свядомасці» яго наўрад ці варта папракаць. Не ведаю, хто яшчэ з такой бязлітаснай упэўненасцю выставіў рахунак той, нядаўна прамінулай эпосе, якая «за отцов продувшихся расплата», і хто з такой няўмольнай жорсткасцю накрэсліў шлях у алігархава-нафтавую будучыню. Псіхалагічная дакладнасць Алега Табакова ў ролі савецкага наменклатурнага работніка Судакова, цёплыя чалавечыя фарбы, якімі Наталля Ценякова абмалявала вобраз жонкі Наталлі Гаўрылаўны, атмасфера іх дома, які праглядаецца наскрозь, праблемы, расчараванне, боль і... узрушэнне пасля спектакля. Нібы неспадзяваны дотык да краіны, якую многія з нас пакінулі, але ж засталіся там назаўсёды.

Лаўрэатам «Залатой маскі» ў намінацыі «Драма. Вялікая форма» стаў спектакль «Без назвы» паводле п'есы Антона Чэхава «Платонаў» яраслаўскага Тэатра драмы імя Фёдара Волкава. Рэжысёр Яўген Марчэлі. Такім чынам была пацверджана тэза пра пільную ўвагу прафесійнай супольнасці да таленту, які нідзе не заржавее. У эфектна разгорнутым маштабным відовішчы пульсавала і курчылася трапяткое, нягеглае і знямоглае пачуццё. Раўнацэннай страсці можа быць толькі страсць. Роўным адчаю — толькі адчай. Боль, які выканаўцам ролі Платонава Сямёнам Івановым трансліраваўся ў залу, асацыяваўся са станам звычайнага чалавека, які разгубіўся ад відавочнай бессэнсоўнасці сённяшняга быцця.

ФЕНОМЕН ПРАЖКО

Для нашых тэатральных дзеячаў прысутнасць у праграме «Залатой маскі», а потым у «Russian case» трох спектакляў па п'есах Паўла Пражко сталася поўнай нечаканасцю і своеасаблівай фонавай інфармацыяй. «Вы ведаеце, сёлета...» — ну, і гэтак далей... Крыху пазней чатыры пастаноўкі па тэкстах Пражко былі паказаны разам з «лепшымі расійскімі спектаклямі» ў Польшчы. Расійскія крытыкі называюць ягоную драматургію «феноменам». Яна правакуе рэжысёраў на стварэнне новай тэатральнай рэчаіснасці. Вам патрэбны «новыя формы»? Калі ласка! Тэатральная Расія любіць «свежую кроў». Думаю, у дадзеным выпадку адбываецца яшчэ і спажыванне беларускай ментальнасці.

Усе спектаклі па п'есах Паўла Пражко, паказаныя падчас «Russian case», пастаўлены маладым піцерскім рэжысёрам Дзмітрыем Валкастрэлавым. У аснове трывалага тандэма драматург — рэжысёр — асобасны і чалавечы грунт. Так супала. Але ж падобныя супадзенні, безумоўна, рэдкасць.

«Злая дзяўчына» Пражко і Валкастрэлава (санкт-пецярбургскія Тэатр юных гледачоў імя А.Бранцава, Тэатр «Post») паслядоўна парушае ўсе замацаваныя тэатральныя ўяўленні. Яе правакацыйнасць накшталт надакучлівага свербу. У многіх выклікае дыскамфорт. Публіка шчыльна, плячо ў плячо, уладкавана ў зале без падмосткаў, проста перад удзельнікамі спектакля. Напачатку ўсім жадаючым прапануюць кубачак гарбаты, гатуюць яе тут жа, на кухні ў кватэры, дзе адбываецца дзеянне. Акцёры працуюць літаральна за два метры ад гледачоў. Варта зрабіць крок, каб апынуцца ў звычайным сучасным пакоі. Мэбля з «Ікеі», кнігі антыглабалісткі Наомі Кляйн, вінілавыя пласцінкі Саймана і Гарфанкеля. Бясконцыя неабавязковыя размовы, агучаныя рэмаркі, надзённыя праблемы і шараговыя сітуацыі раскрываюцца ў дыялогах дзвюх звычайных маладых пар. Але Злая дзяўчына ніяк не дастасоўваецца да кампаніі. Менавіта яе «актыўная жыццёвая пазіцыя» ўяўляецца няправільнай і, здаецца, разбурае асновы самой размеранай і ўсталяванай рэчаіснасці. Павольны расповед пра сённяшняе жыццё-быццё надзейна, нібы цэментам, змацаваны сцэнічнай атмасферай. Яна ўзнаўляе асаблівую, панадтэкставую змястоўнасць і з'яўляецца галоўным набыткам спектакля. «Мы ўсе хочам "вялікіх падзей", — зазначае Дзмітрый Валкастрэлаў, — але трэба ўбачыць, што жыццё складаецца не з іх. І ўяўнае падзейнае смецце, мазаіка мікрападзей, сабраная ў тэксце Паўла Пражко, гісторыя ў тэксце — смеццем не з'яўляецца, гэта і ёсць жыццё».

Безумоўна, у эксперыментальнай нішы знаходзіцца спектакль «Салдат» пецярбургскага Тэатра «Post» і маскоўскага Тэатра.doc, які паводле сваёй працягласці можа ўвайсці ў «Кнігу рэкордаў Гінэса». Цягам дзесяці хвілін сцэнічнага часу гледачы маўкліва — праз экран — назіраюць за чалавекам, які мыецца пад душам. У наяўнасці звычайная кватэра, доўгі калідор з дзвярыма ў кухню і ванны пакой. На спінцы крэсла — салдацкая форма. Напрыканцы мы пачуем толькі адну фразу: «Салдат прыйшоў у адпачынак. Салдат у армію больш не вярнуўся». Абмеркаванне пасля спектакля стварае ягонае галоўнае зместавае поле.

«Я свабодны» — своеасаблівае слайд-шоу. Мінімум неабходнага тэксту. Карцінкі звычайнага жыцця ў Мінску, пад Мінскам, знятыя на аматарскую лічбавую камеру. Сэнс не хаваецца надта глыбока. Усё гэта, паводле Пражко, «канцэнтрацыя на паўсядзённым індывідуальным вопыце».

Гістарычна так склалася, што самыя яркія беларускія драматургі трапляюць на айчынныя падмосткі праз Расію. У выпадку з драматургіяй Паўла Пражко ўсё адбываецца не зусім па ўсталяваных правілах. Своеасаблівасць ягоных тэкстаў нам адкрываюць расійскія тэатры. Айчынныя — марудзяць.

Зрэшты, цяжка ўявіць сабе больш поўную і разгорнутую карціну свету, чым тая, што паўстае перад гледачамі на расійскіх падмостках. Прызначэнне сцэнічнага мастацтва дакладна вызначана, але тэатр не адмаўляецца ад змястоўных альтэрнатыў. Вось толькі здаецца, што карысны вопыт «Залатой маскі» мы не спяшаемся пераймаць. ■

НАДЗЕЯ УСАВА

Дама Мальтыйскага ордэна

Лёс аднаго парыжскага партрэта

Некалькі гадоў назад на выставе польскага мастацтва ў Нацыянальным мастацкім музеі экспанаваўся прыгожы «салонны» партрэт дамы, створаны ў 1928 годзе. Ён паступіў у 1960-м з Музея гісторыі Вялікай Айчыннай вайны. На партрэце ясна чытаўся подпіс па-польску: «Czedekowski 1928». Аўтара, польскага жывапісца Баляслава Яна Чадахоўскага (1885—1969), спецыялісты музея «апазналі» адразу. А вось імя мадэлі доўгі час было невядомым. Па сцвярджэнні асабіста знаёмай з мастаком пані Эльжбеты Тамашэўскай, народжанай Радзівіл, якой паказалі гэты партрэт пры наведванні Радзівіламі музея ў чэрвені 2010 года, намаляваная дама з'яўлялася першай жонкай жывапісца. Атрыбуцыя па памяці аказалася памылковай.

У 2011 годзе імя мадэлі ўдалося ўстанавіць дзякуючы выпадковай знаходцы ў інтэрнэце выявы з алічбаванага архіва ілюстрацый варшаўскага часопіса «Kurjer Codzenny» (1928 год). Партрэт, верагодна, быў апублікаваны ў свецкай хроніцы, дзе ён называўся партрэтам жонкі амбасадара Польшчы ў Парыжы Гэлены Хлапоўскай.

Гэлена, з дому графаў Мелжыньскіх, нарадзілася ў 1887 годзе ў Познані. Замуж за Альфрэда Хлапоўскага (1874—1940), сына Стэфана Хлапоўскага і Марыі з Панінскіх, выйшла ва ўзросце дваццаці гадоў, праз два месяцы пасля смерці бацькі. Маці яе, з роду Мыцельскіх, памерла трыма гадамі раней. З родных застаўся толькі брат — граф Кшыштаф Мелжыньскі з Паўловіц, які пастараўся хутчэй выдаць замуж асірацелую сястру за чалавека заможнага і спраўнага. Альфрэд Хлапоўскі быў на 13 гадоў старэйшы за Гэлену, што ў той час не з'яўлялася чымсьці нязвыклым. Выдатны эканаміст і гаспадарчы дзеяч, ён быў буйным землеўладальнікам. З ім Гэлена мела чацвярых дзяцей — дзвюх дачок і двух сыноў. Заўзяты паляўнічы і вандроўнік, Альфрэд Хлапоўскі, відавочна, з юнацтва быў знаёмы з Радзівіламі, бо гімназію скончыў у Познані, а эканоміку і правы вывучаў ва ўніверсітэтах Парыжа, Берліна, Мюнхена і Гале, там жа, дзе ў маладосці жылі так званыя «берлінскія Радзівілы». У гэтыя ж гады ён стаў кавалерам Мальтыйскага ордэна, як і Кшыштаф Мелжыньскі. Мальтыйскі ордэн гаспітальераў — старэйшы ў Еўропе рыцарскі ордэн рымска-каталіцкай царквы, які займаецца дабрачыннасцю, арганізацыяй і падтрымкай шпіталяў і бальніц. Падчас Першай сусветнай вайны Хлапоўскі кіраваў шпіталямі Мальтыйскага ордэна, членамі якога былі асобы з сям'і нясвіжскіх Радзівілаў. Пасля абвяшчэння незалежнасці Польшчы на пачатку 1920-х гадоў «мальтыйскай дамай», «дамай гонару і адданасці» (так зваліся дамы-арыстакраткі, члены ордэна, якія на свае сродкі ўтрымлівалі шпіталі і асабіста працавалі ў іх у якасці сясцёр міласэрнасці) стала і жонка Хлапоўскага — Гэлена. У міжваенны перыяд у Польшчы было ўсяго шэсць «мальтыйскіх дам» з вышэйшай арыстакратыі, сярод іх Гэлена Хлапоўская і тры дамы з роду Радзівілаў.

У 1923 годзе Альфрэд Хлапоўскі зрабіў галавакружную кар'еру: быў прызначаны міністрам сельскай гаспадаркі, а ў наступным, 1924 годзе — амбасадарам Польшчы ў Францыі. Хлапоўскія пераехалі ў Парыж, дзе правялі 12 гадоў. Захавалася мноства іх тагачасных фатаграфій. Пакуль муж займаўся наладжваннем польска-французскіх адносін — падрыхтоўкай афіцыйных візітаў міністраў замежных спраў і выдачы крэдытаў Польшчы, а таксама дапамогай польскай эміграцкай дыяспары ў Парыжы, 37-гадовая Гэлена — маці траіх дзяцей — вяла велікасвецкі лад жыцця, прадыктаваны яе новым становішчам. На адной з фатаграфій 1925 года яна ўвасоблена ў парыжскай майстэрні вядомага польскага скульптара Вацлава Шыманоўскага (1859—1930) каля бронзавай адліўкі яго знакамітага помніка Фрыдэрыку Шапэну, перавезенага з Парыжа ў Варшаву і адкрытага прэзідэнтам Польшчы Ігнатам Масціцкім у лістападзе 1926 года.

Яе партрэты пісалі модныя ў той час салонныя мастакі Парыжа, сярод іх быў і Баляслаў Чадахоўскі. Мастак пражыў вялікую частку жыцця за межамі Польшчы, лічыўся майстрам параднага партрэта і пры жыцці меў еўрапейскую вядомасць. Яго нават называлі «ўнукам Матэйкі», бо вучыўся ў Кракаўскай акадэміі ў непасрэднага вучня вялікага польскага жывапісца Казіміра Пахвальскага. У канцы Першай сусветнай вайны Чадахоўскі пераехаў у ЗША, потым вярнуўся ў Парыж, дзе пражыў да 1938 года. Мяркуючы па ўсім, яго карціны зрабілі ўражанне на вышэйшы парыжскі свет польскай калоніі: Чадахоўскі не меў праблем з заказамі. Сярод мадэляў былі вяршкі польскай арыстакратыі — кардынал Сапега, графы Патоцкія — браты Альфрэд і Ежы, іх маці Эльжбета Патоцкая, народжаная Радзівіл, Стэфан Асавецкі (гэтыя працы загінулі ў гады вайны). За партрэт графа Тышкевіча ў паляўнічым гарнітуры мастак атрымаў Ганаровы дыплом — найвышэйшую ўзнагароду ў тагачаснай Польшчы. У 1930 годзе яму быў замоўлены партрэт прэзідэнта Польшчы Ігната Масціцкага.

Партрэт Гэлены Хлапоўскай можна лічыць адным з самых удалых у творчасці мастака перыяду «арт-дэко». У ім мала адчуваецца прысмак салона і перабольшанай прыгажосці, характэрных для Чадахоўскага ў іншых выявах польскай арыстакратыі. Гэта лепшы прыклад так званага «элегантнага» свецкага параднага партрэта. Майстар відавочна імкнуўся намаляваць даму вышэйшага парыжскага свету з бляскам і шыкам, выкарыстоўваючы ўвесь арсенал даступных яму сродкаў — палатно вялікага памеру, бліскучы жывапіс, прыгожая рама. Ён пасадзіў мадэль у пазалочанае разьбянае барлíннае крэсла, задрапіраваўшы ў лёгкі празрысты шаль, які Гэлена прытрымлівае рукой. Складаная і нязручная, але элегантная пастава. Удава мастака пазней распавяла пра прынцыпы мужавай працы над партрэтамі. Эскіз выконваўся непасрэдна пэндзлем. «Чадахоўскі размаўляў з мадэлямі падчас сеанса, каб іх выраз твару быў жывым і натуральным. Велізарную ўвагу надаваў вачам, якія заўсёды маляваў першымі пасля



Баляслаў Чадахоўскі. Партрэт Гэлены Хлапоўскай. Алей. 1920-я.

падмалёўкі. Да кожнага партрэта ён падбіраў індывідуальную раму», — успаміналa Луіза Чадахоўская. Выпешчаная аголеная рука дамы бездакорнай формы таксама «пазіруе» — маляўніча ляжыць на падлакотніку крэсла. Мастак падкрэслівае ззянне далікатнай скуры, выразныя вочы і вытанчаны сілуэт мадэлі амаль незаўважнымі, але дарагімі ўпрыгажэннямі — завушніцамі, бранзалетам, кольцамі і жамчужнымі караламі. Не застаўся без увагі і модны ў той час абутак на стройных нагах. Прадуманыя пастава і ўбор, красамоўныя дэталі: кніга і таршэр на заднім плане, дарагія тканіны абіўкі сцен — усё павінна апавяшчаць пра багацце замоўцы, якое так хутка вычарпалася. У Парыжы з меркаванняў прэстыжу Хлапоўскія жылі на шырокую нагу. Але за паказной раскошай і дабрабытам хаваліся жыццёвыя нягоды — страта дзевяцігадовага сына Яна ў 1923 годзе, смерць старэйшага — і адзінага — брата ў 1927-м, выхаванне траіх дзяцей, даўгі, пошук грошай... На адной з позніх фатаграфій 1930-х гадоў Хлапоўская яшчэ элегантная, але выглядае ўжо змучанай і стомленай.

Маёмаснае становішча сям'і ўскладніў сусветны фінансавы крызіс 1929 года. Магчыма, тады (а можа, і пазней, напярэдадні Другой сусветнай вайны) рухомая маёмасць сям'і амбасадара з гэтых маёнткаў часткова была прададзена, падорана ці перавезена на захаванне «на крэсы» — у Клецк, Ланцут ці Нясвіж, да добрых знаёмых — Патоцкіх і Радзівілаў, з якімі Хлапоўскія былі звязаны агульнай працай у Мальтыйскім ордэне гаспітальераў. Ці быў партрэт у Нясвіжскім замку, як меркавалася раней? У вопісе 1939 года старой Марыяй Ружай Радзівіл, народжанай Браніцкай, якая давала тлумачэнні савецкай камісіі пра назвы замкавых партрэтаў, партрэт Хлапоўскай не названы (ва ўсякім разе па імені). Магчыма, партрэт патрапіў да сваякоў Мелжыньскіх — Яленскіх, маёнтак якіх Туча быў пад Клецкам. У сядзібе Ядвігі з роду Яленскіх і яе мужа і стрыечнага брата Андрэя Мелжыньскага быў вялікі збор прадметаў мастацтва, у тым ліку дзясяткі слуцкіх паясоў.

Радзівілы, Патоцкія, Хлапоўскія і Мелжыньскія былі добрымі знаёмымі. У Парыжы ў Марыі Радзівіл былі раскошная кватэра і дамы, яны, верагодна, сустракаліся даволі часта. Адзін з Радзівілаў, князь Міхал, быў жанаты з Альдонай, народжанай Хлапоўскай. Захавалася фатаграфія, дзе пара Хлапоўскіх знятая разам з Марыяй Радзівіл (Браніцкай) у Рыме, дзе ў 1934 годзе праходзіў з'езд Мальтыйскага ордэна.

У 1936 годзе парыжскаму жыццю Хлапоўскіх прыйшоў канец: 62-гадовага Альфрэда адправілі на пенсію.

Сям'я вярнулася ў родныя Касцяны пад Познанню. У пачатку Другой сусветнай вайны ўжо хворага Альфрэда Хлапоўскага арыштавалі фашысты і трымалі ў шпіталі, не дазваляючы пакінуць родавы маёнтак. Пасля смерці мужа ў 1940 годзе Гэлена выехала ў Варшаву, а адтуль — праз Італію — у Францыю, дзе ў парыжскім штотыднёвіку «Le Petit Parisien» (ад 26 мая 1940 года) надрукавала артыкул пра лёс свайго мужа. У яе не заставалася ілюзій наконт гітлераўскага рэжыму. Гады Другой сусветнай вайны яна правяла ў эміграцыі — у ЗША. Туды ж у паваенны час пераехаў і мастак Чадахоўскі. Пасля заканчэння вайны Гэлена вярнулася да дачкі ў Эвен у Францыі, дзе і памерла ў 1959 годзе. Ёй было 72.

Чадахоўскі перажыў сваю мадэль на 10 гадоў. Перад смерцю ўсе творы ён завяшчаў радзіме — Польшчы. У 2001 годзе яны былі перададзены яго другой жонкай Гердай у Замак-музей у Ланцуце.

Самы бліскучы і насычаны падзеямі парыжскі перыяд жыцця Гэлены мінуў бы сон, пакінуўшы толькі ўспаміны (прыемныя і горкія) і адно рэальнае пацвярджэнне — гэты партрэт. Чамусьці ён знік са збораў сям'і, гадамі вандраваў невядома дзе — і неспазнанымі шляхамі патрапіў у Мінск, стаўшы ўпрыгажэннем калекцыі польскага жывапісу XX стагоддзя.

Верагодна, жывыя ўнукі гэтай жанчыны, нашчадкі яе траіх дзяцей. Малодшы сын Хлапоўскай, журналіст, названы ў гонар бацькі Альфрэдам, памёр у Польшчы ў 1988 годзе. Дачка Марыя Тэрэза (1910—1980) выйшла замуж за польскага дыпламата Ежы Ласоцкага. Крысціна, якая жыла ў Францыі, — за афіцэра французскага войска Маўрыцыя дэ Бартылата. Калі адшукаць унукаў пары Хлапоўскіх, яны, верагодна, могуць шмат цікавага распавесці пра сваю бабулю — гераіню гэтага партрэта... І магчыма, тады яе вобраз адкрыецца зусім з іншага боку.

А партрэт здабудзе сваю рэальную, а не меркаваную «гісторыю існавання». ■

СВЯТЛЕНА НЕМАГАЙ

Кампазітар з Выганіч і Ракава

Міхал Грушвіцкі — наноў адкрытае імя

Гадоў пятнаццаць назад скульптар Валяр'ян Янушкевіч згадзіўся паказаць мне старыя ракаўскія могілкі — адзін з найлепш захаваных у Беларусі каталіцкіх некропаляў. Расчытваючы старыя імёны на замшэлых плітах, мы не маглі прамінуць сціплага, але досыць адметнага помніка. Гэта быў крыж з высечаным на мармуровым пастаменце музычным фрагментам і надпісам: «Tu nasz lirnik wioskowy skonał, grając na lirze». Тады я ўпершыню пачула імя кампазітара Міхала Грушвіцкага, аднак пры гэтым мне было з пэўнасцю сказана, што аніводнага яго твора, на вялікі жаль, не захавалася.



Міхал Грушвіцкі
за фартэпіяна. 1880—1890-я.

У той момант са скрухай падумалася: які сумны лёс напаткаў чалавека, ад найважнейшай справы духоўнага самавыяўлення якога засталася адно кароткая эпітафія з нотамі на надмагільным помніку. Тым болей, што выбітыя на мармуры межы адведзенага яму Богам жыцця — *1828—1904* — былі не такой ужо далёкай гістарычнай адлегласцю!

Мінула яшчэ гадоў дзесяць, і вось аднойчы мне патэлефанавала адна з настаўніц ракаўскай музычнай школы, пытаючыся, ці не патрапілі выпадкова якія-небудзь творы Міхала Грушвіцкага ў збор «Беларускай капэлы»? На той час я вымушана была даць адмоўны адказ. Аднак неўзабаве акурат ад'язджала ў Польшчу, і хоць музыка другой паловы XIX стагоддзя не з'яўлялася асноўным прадметам маіх навуковых інтарэсаў, без асаблівай надзеі на поспех вырашыла ўсё-такі праверыць, ці дапамаглі замежныя сховішчы ацалець музыцы Грушвіцкага.

І вось пошукі ў бібліятэках і архівах Варшавы, Кракава, а затым Вільні, Масквы і Санкт-Пецярбурга далі плён. Удалося знайсці, скапіраваць і прывезці ў Беларусь больш за дзесяць інструментальных і вакальных сачыненняў Міхала Грушвіцкага. Менавіта прысутнасць музычных артэфактаў дае нам зараз магчымасць казаць пра кампазітара «ўголас» і спыніць позірк на яго творчай спадчыне.

Біяграфічныя звесткі пра Міхала Грушвіцкага пакуль нешматлікія. Іх галоўнай крыніцай на сённяшні дзень з'яўляецца некралог кампазітара, напісаны выдатным гісторыкам, краязнаўцам і публіцыстам Аляксандрам Ельскім. Упершыню некралог згадваецца ў кнізе «Таямніцы старажытных сховішчаў» Адама Мальдзіса, які ў 1971 годзе бачыў яго ў вроцлаўскім архіве «Ossolineum». У далейшым імя Грушвіцкага ўзнікала пераважна ў публікацыях пра Аляксандра і Міхала Ельскіх, якія даводзіліся кампазітару швагрstates — былі роднымі братамі яго першай жонкі Станіславы. Інфармацыю пра Грушвіцкага таксама дапаўняюць юнацкі артыкул і невялічкая брашура Язэпа Янушкевіча, выдадзеная да першага канцэрта з прывезеных твораў кампазітара, што адбыўся ў Ракаве 26 чэрвеня 2011 года.

Яшчэ некалькі слоў хацелася б сказаць пра выдатны фотапартрэт Міхала Грушвіцкага — кампазітар зняты за шыкоўным, багата аздобленым разьбой фартэпіяна, магчыма, тым, якое стаяла ў Выганічах ці Ракаве. Здымак быў змешчаны ў выдадзенай у 1911 годзе кнізе «З успамінаў выгнанца»: там маёнтак Выганічы і яго ўладальніка ўзгадвае ўдзельнік паўстання Кастуся Каліноўскага рэвалюцыйны начальнік Ракаўскай акругі Апалінары Свентажэцкі. Яго мемуары сістэматызавала і апублікавала першая ў свеце жанчына — прафесар матэматыкі, а да таго ж пісьменніца і публіцыстка Соф'я Кавалеўская. Невядома, самому Свентажэцкаму ці Кавалеўскай належыць спасылка, дзе Грушвіцкі называецца «вядомым музыкантам і найсумленнейшым землеўласнікам».
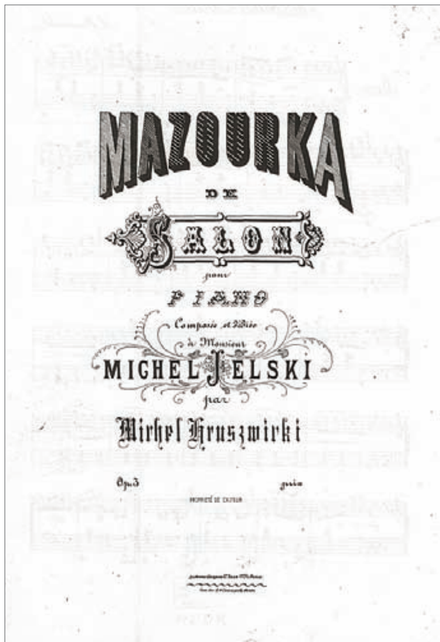
Раскіданыя, бы лісце восеньскім ветрам, звесткі з дрэва жыцця Грушвіцкага мы паспрабавалі сабраць у адну нізку,

каб скласці пакуль кароткі і далёка не поўны жыццяпіс кампазітара. Міхал Грушвіцкі — нашчадак шляхецкага роду герба Корчак — быў сынам старшыні Менскай цывільнай палаты Рудольфа Грушвіцкага і Феліцыяны з Вайдзевічаў. Нарадзіўся будучы землеўласнік і кампазітар 29 лістапада 1828 года ў Выганічах, недалёка ад Ракава.

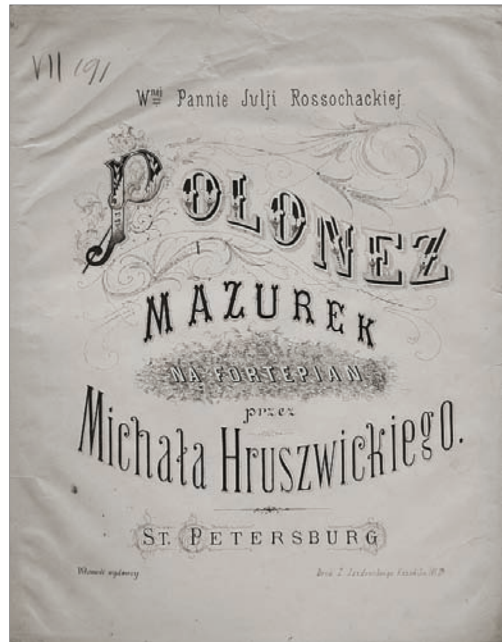
Маёнтак Выганічы, атрыманы кампазітарам у спадчыну па мацярынскай лініі, меў доўгую гісторыю. Яшчэ ў XV стагоддзі ён быў уласнасцю віленскага ваяводы Кежгайлавіча, пасля ж належаў Булгакам, Сангушкам і Рыльскім. На пачатку XIX стагоддзя Выганічы перайшлі ва ўладанне дзеду Грушвіцкага Феліксу Вайдзевічу і ягонай жонцы Марыі, вядомым дзякуючы свайму сяброўству з дзекабрыстам і пісьменнікам Аляксандрам Бястужавым-Марлінскім.

У дзеда Міхала Грушвіцкага былі і іншыя вартыя згадкі знаёмствы. Імя Фелікса Вайдзевіча значылася ў спісе мінскай масонскай ложы «Паўночная паходня», магістрам якой у той час быў Дамінік Манюшка, а чальцамі — бацька і дзядзькі будучага аўтара «Галькі» і «Страшнага двара»: Чэслаў, Казімір і Юзаф.

Пасля таго як Феліцыяна Вайдзевіч выйшла замуж за Рудольфа Грушвіцкага, яе бацька прадаў зяцю Выганічы, дзе і нарадзіўся будучы кампазітар. Як і належыць нашчадку шляхецкага роду, Міхал Грушвіцкі, па словах Ельскага, атрымаў пачатковае «грунтоўнае хрысціянска-нацыянальнае выхаванне ў годным павагі, патрыярхальным сямейным гняздзе». Пазней Грушвіцкі вучыцца і з адзнакай сканчае Шляхецкі інстытут у Вільні — элітарную навучальную ўстанову, куды юнакі з заможных сем'яў паступалі прыкладна ва ўзросце 14 гадоў. Частка прадметаў выкладалася тут выключна па-французску. Кнігазбор бібліятэкі налічваў больш за 5 тысяч тамоў на нямецкай, польскай, французскай і расійскай мовах. Нягледзячы на ўсё большае ўзмацненне русіфікацыі, аснову выкладчыцкага складу інстытута ўтваралі выхаванцы былога Віленскага ўніверсітэта — патрыятычна настроеныя настаўнікі з перадавымі поглядамі. Грушвіцкаму пашчасціла вучыцца пад кіраўніцтвам вядомага матэматыка, інспектара, а пасля дырэктара інстытута Анджэя Каліноўскага. Сярод педагогаў кампазітара былі таксама прафесар гісторыі Аляксандр Здановіч і матэматык Чашніцкі. Вядома, што ў Шляхецкім інстытуце нейкі час выкладалі спявак Юзаф Ахілес Банольдзі (спевы і замежныя мовы), а таксама мастак Канут Русецкі (малюнак і жывапіс), таму не выключана, што Грушвіцкі мог наведваць і лекцыі гэтых выдатных майстроў. Многія навучэнцы інстытута захапляліся музыкай і ладзілі дабрачынныя канцэрты, у якіх, дарэчы, прымаў удзел і будучы сваяк Грушвіцкага скрыпач Міхал Ельскі. Магчыма, менавіта ў Вільні і адбылося знаёмства двух таленавітых юнакоў, амаль равеснікаў.



Вокладка мінскага выдання «Салоннай мазуркі».



Вокладка пецярбургскага выдання Паланэза і Мазуркі для фартэпіяна.



Вокладка варшаўскага выдання бальнай п'есы «Запрашэнне на вальс».

Адбылося іх знаёмства ў 1821 годзе, калі пасля парада войскаў пад Бешанковічамі Аляксандр I пакінуў зімаваць гвардзейскі корпус у заходніх губернях. Так 24-гадовы драгун Бястужаў воляю лёсу патрапіў у Выганічы, адкуль дасылаў лісты з адрасам «Літва. Вёска Выганічы ў 40 вярстах ад Мінска». У датаваным 22 лістапада 1821 года лісце ён пакінуў аб маёнтку і яго гаспадарах зычлівыя ўспаміны: «Лёс быў досыць літасцівым, абраўшы для мяне кватэру ў пэўнага незаможнага, але выдатнага чалавека. Ветлівая сям'я, кнігі на ўсіх мовах... фартэпіяна, разумныя і цвярозыя разважанні бацькі, ласкавае стаўленне маці, кампанія дачок, яшчэ больш мілых, чым чароўных, — усё гэта абяцае мне ніштаватую зіму... Шчыра кажучы, у малодшую сястру ад няма чаго рабіць можна было б закахацца. Але, на жаль, яны абедзве ўжо нявесты ў поўным сэнсе слова».

Малодшую з прыгажуняў, у якую, па ўласным прызнанні Бястужава, ён «быў закаханы да немагчымасці», звалі Цэцыліяй. Старэйшая ж, панна Феліцыяна, таксама рабіла ўражанне на сучаснікаў: менавіта ёй прысвячаў чулыя і ўзнёслыя вершы паэт і выкладчык Менскай гімназіі Ігнат Легатовіч. Праз сем гадоў пасля «бястужаўскай» зімы Феліцыяна стала маці Міхала Грушвіцкага. Пазней менавіта праз Грушвіцкіх — Міхала і яго першую жонку Станіславу — у знакамітую бібліятэку Аляксандра Ельскага патрапіў першы асобнік славутага расійскага альманаха «Палярная зорка», дасланы Бястужавым у Выганічы з яго асабістым аўтографам.

Атрымаўшы сярэднюю адукацыю, Грушвіцкі едзе працягваць навучанне ў сталіцу Расійскай імперыі. Ён наведвае Пецярбургскі ўніверсітэт, аднак, не праслухаўшы поўнага курса з прычыны цяжкой хваробы, вяртаецца на радзіму.

У 1853 годзе Міхал Грушвіцкі ажаніўся са Станіславай Ельскай (1828—1860) і некаторы час жыў у маёнтку Германішкі,



што на Валожыншчыне. Ад шлюбу з Ельскай у кампазітара нарадзіліся чацвёра дзяцей — Караль, Марыя, Эдмунд і Ванда. Існуюць звесткі, што ў гэты час Грушвіцкія часта наведвалі Замосце, маёнтак Ельскага. Праз сем гадоў шчаслівы побыт сям'і нечакана перарывае смерць жонкі, якую кампазітар «кахаў больш за жыццё». Са стану роспачы і прыгнечанасці яму дапамагае выйсці творчасць. Моцнае душэўнае ўзрушэнне выклікала да жыцця «ў яго наскрозь мастацкай душы» і вялікае музычнае натхненне. У 1860-я гады з-пад пяра Грушвіцкага выходзяць самыя яркія музычныя сачыненні на вершы краёвых, ліцвінскіх паэтаў — Адама Міцкевіча («Дзяды»), Уладзіслава Сыракомлі («Вясковы лірнік») і Габрыэлі Пузыны («Званы для глухіх»). На жаль, рукапісаў ці старадрукаў гэтых твораў, у якіх «заўсёды гучала чуллівая, свойская нота», на сённяшні дзень знайсці не ўдалося.

Нягледзячы на смерць Станіславы, цесныя кантакты паміж Грушвіцкімі і Ельскімі працягваліся. Пра гэта яскрава сведчыць запачаткаваная Ельскім у 1882 годзе «Кніга для запісу наведнікаў збораў у Замосці», якая фіксуе імёны ажно трох пакаленняў Грушвіцкіх. Так, 15 лістапада 1882 года, пазнаёміўшыся з экспанатамі замосцінскага музея, Грушвіцкі выказаў своеасаблівае пісьмовае шкадаванне, што ён не мастак і не ў сілах «зрабіць копій з каштоўнага збору, каб увекавечыць яго для шырокіх колаў, апублікаваўшы ў якім-небудзь ілюстраваным часопісе». Грушвіцкія былі ў Замосці і ў дзень заснавання «Кнігі для запісаў» — 16 ліпеня 1882 года. Тады ўпершыню ўпісаў сваё імя сын кампазітара Караль Грушвіцкі. Праз амаль 14 гадоў, 18 лютага 1896 года, ён зробіць запіс ужо разам з жонкаю Анеляй Грушвіцкай з Чарноўскіх. А 18 мая 1904 года, неўзабаве пасля смерці бацькі, Караль Грушвіцкі адзначыўся ў замосцінскай кнізе разам з дочкамі Ядзвігай і Камілай. Караль «з любасцю і шанаваннем» дзякуе Ельскаму ў яго кнізе 13 ліпеня 1914 года за станоўчы «ўплыў і блаславенне для дачок», якія за прыкладам свайго стрыечнага дзеда — сапраўднага патрыёта краю і рупліўца навукі — «шчасліва скончылі вучобу».

Але вернемся да жыццёвых пуцявін Міхала Грушвіцкага. Знайшоўшы ў сабе моц пераадолець трагедыю страты жонкі, кампазітар ажаніўся паўторна — з малодшай ад яго на дзевяць гадоў Леакадзіяй Ратыньскай, якая, па словах Ельскага, была «асобай годнай» і змагла замяніць маці чатыром асірацелым дзецям ад першага шлюбу. Яна падаравала кампазітару яшчэ двух нашчадкаў — сына Багдана і дачку Седалію. Праўдападобна, што Леакадзія Ратыньская таксама паходзіла з сям'і, дзе культываваліся музычныя традыцыі. Так, у вядомым нарысе «Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы» Міхал Ельскі піша: «Трыццаць гадоў назад, не гаворачы пра іншыя, у адным



Феліксі Янушкевіч.
А.Свентарэцкі, В.Дунін-Марцінкевіч і М.Грушвіцкі на месцы збору інсургентаў Мінскага павета.
Алей.1983.

Ігуменскім павеце ў дамах землеўласнікаў было некалькі пастаянных гурткоў струннага квартэта, складзеных з аматараў музыкі, як напрыклад: у Манюшкаў, Ратыньскіх і ў майго бацькі». Дарэчы, імёны другой жонкі Грушвіцкага і яе дзяцей таксама захаваліся ў «Кнізе для запісаў» Ельскага.

Большую частку жыцця кампазітар разам з сям'ёй жыў у мураваным двухпавярховым будынку ў Выганічах, якія на той час належалі Ракаўскай воласці Мінскага павета. У 1880 годзе ў вёсцы Выганічы было 15 двароў, 112 жыхароў, царква, піваварны завод. Паводле ж перапісу 1897 года, у сяле было ўжо 30 двароў і 168 жыхароў, а таксама сховішча для запасаў хлеба. У маёнтку ж жыло 49 чалавек, працаваў вадзяны млын. Нават праз гэтыя сухія лічбы праглядаецца плённая праца руплівага землеўласніка Міхала Грушвіцкага, які, па словах Ельскага, «не толькі не абцяжарыў маёмасць даўгамі, як гэта здараецца амаль паўсюдна, але падняў яе кошт праз захаванне лясоў». Так умела і таленавіта Грушвіцкі спалучаў мастацкія захапленні з абавязкамі гаспадара ўласнай зямлі, зямлі сваіх продкаў.

Слоўны партрэт кампазітара апошніх гадоў яго жыцця дайшоў да нас дзякуючы Ганне Казіміраўне Мазура, жыхарцы вёскі Пярэжары, што ў двух кіламетрах ад Выганічаў. Яе ўспаміны занатаваў вядомы літаратуразнаўца Язэп Янушкевіч, тады яшчэ вучань 10 класа Ракаўскай сярэдняй школы. 88-гадовая жанчына ўзгадвала, што «Грусьвіцкі» — менавіта так вымаўлялася прозвішча кампазітара ў навакольных вёсках — быў чалавекам «сярэдняга росту, з сівымі валасамі, насіў вусы. Быў надзвычай адукаваны, добры, сяляне ставіліся да яго з павагай. У Валожынскім раёне яму належалі маёнткі Германішкі (вёска Дварэц) і Бесавае Балота каля вёскі Навіны».

Вядома, што пасля жаніцьбы малодшага сына Багдана Міхал Грушвіцкі пераехаў у Ракаў, дзе і памёр 5 сакавіка 1904 года. Незадоўга да смерці, у лістападзе 1903 года, кампазітара запрасілі на святкаванне юбілею выпускнікоў былога Шляхецкага інстытута. Не здолеўшы паехаць у Вільню з прычыны сталага веку, знакаміты сваім красамоўствам Міхал Грушвіцкі даслаў колішнім калегам узнёслы ліст. Па ўспамінах Ельскага, яго «братэрскае павітанне» выклікала ў суразмоўцаў «слязістую задуменнасць, бо гэты ціхі чалавек, які надзвычай мала разважаў пра сябе, умеў горача адчуваць і думаць за многіх, глыбока і вольна».

Нават у караценькай нататцы-некралогу Ельскі некалькі разоў згадвае выдатныя мастацкія здольнасці Міхала Грушвіцкага, у прыватнасці, яго «рэдкі дэкламатарскі талент». Сёння мы можам толькі ўяўляць, з якім бліскучым акцёрскім майстэрствам кампазітар увасабляў і раскрываў вобразы сваіх твораў. Напэўна, яго «захапляльная дэкламацыя, дапоўненая натхнёнай музыкай», уражвала многіх, калі, па словах Ельскага, Грушвіцкі стаў сапраўдным «улюбёнцам дамоў».

Інфармацыя пра аўтарскія публічныя канцэрты Грушвіцкага ў Мінску, што тыражуецца ў некаторых выданнях і на старонках інтэрнэту, выклікае ў нас пэўны сумніў і пакуль не знаходзіць пацвярджэння. З захаваных біяграфічных звестак пра кампазітара перад намі хутчэй паўстае постаць таленавітага і высокаадукаванага музыканта-аматара, які, у адрозненне ад свайго швагра Міхала Ельскага, не ўяўляў і не ацэньваў уласную кампазітарскую і выканальніцкую дзейнасць у якасці прафесійнай. Больш верагодна, што Грушвіцкі музіцыраваў выключна ў шляхецкіх салонах і сядзібных гасцёўнях для абмежаванага кола родных і сяброў. Тым не менш, гэтыя выступленні напэўна былі дастаткова частымі, а імя Міхала Грушвіцкага — досыць вядомым, бо, па сведчанні Ельскага, кампазітара «ведала амаль уся Літва».

З музычнай спадчыны Міхала Грушвіцкага, якая доўгі час лічылася страчанай, на сённяшні дзень нам удалося выявіць 5 мазурак, 2 паланэзы, 2 вальсы, 2 полькі для фартэпіяна, а таксама невялічкую песеньку «Ты!» на словы невядомага аўтара. Гэтыя сачыненні выдаваліся ў друкарнях Саламонава ў Мінску, Яздоўскага ў Санкт-Пецярбургу, Флека ў Варшаве. Многія з іх маюць прысвячэнні, што акрэсліваюць кола сваякоў і знаёмых кампазітара. Так, Міхалу Ельскаму прысвечана «Mazourka de salon» («Салонная мазурка»), ор. 3, уладальніку маёнтка ў Ракаве Эдмунду Здзяхоўскаму — мазурка Фа мажор з цыкла чатырох мазурак, ор. 25. Згодна з опуснай нумарацыяй адшуканых твораў, музычная спадчына Міхала Грушвіцкага была даволі багатай: паланэз «Dla godowej uroczystości» («На шлюбную ўрачыстасць») пазначаны ажно опусам 41.

Як паказваюць узгаданыя творы, Міхал Грушвіцкі выяўляў сябе ў найбольш характэрных для аматарскага асяроддзя сферах фартэпіяннай і камерна-вакальнай музыкі. Пры знаёмстве з сачыненнямі кампазітара нас быццам агортвае атмасфера старашляхецкага балю ці сядзібнай гасцёўні. Так, паланэзы Фа мажор і Соль мажор («Dla godowej uroczystości») дэманструюць тып «бліскучага» свецкага танца. Бравурны, урачысты характар музыкі ствараецца ў іх з дапамогай сродкаў моднага на працягу ўсяго XIX стагоддзя салоннага віртуознага стылю brilliant. Напэўна, у якасці бальных танцаў выкарыстоўваліся вальсы Грушвіцкага, пра што гавораць іх праграмныя назвы — «Invitation à la Valse» («Запрашэнне на вальс») і «Valse pari» («Вальс-заклад»). «Палётнасць», «лёгкасць», «свецкасць» — вось найбольш паказальныя для гэтых твораў вобразныя характарыстыкі. Мазуркі ж кампазітара бачацца своеасаблівымі «люстэркамі душы». Іх эмацыйны дыяпазон сягае ад святочна-забаўляльнага («Mazourka de salon», ор. 3) да лірыка-меланхалічнага (мазуркі до мінор, фа мінор, ор. 25). У мілай, немудрагелістай песеньцы «Ты!» аўтар ці то жартам, ці то сур'ёзна разважае пра перавагі вынесенага ў назву кароткага слоўца.

На жаль, з-за таго, што большасць музычных сачыненняў Міхала Грушвіцкага не выяўлена, мы цяпер не можам, ды і не спрабуем ацаніць яго творчасць у цэлым. На сённяшні дзень магчыма толькі пазначыць яе некаторыя каардынаты. Так, жыццёвы шлях і мастацкую спадчыну кампазітара вобразна можна назваць апошнімі промнямі ліцвінскай музычнай культуры, якія на схіле рамантычнай эпохі адзін за адным паволі згасалі. Але, патухаючы, азаралі небасхіл нашага музычнага мастацтва ясным, глыбокім і духоўна багатым святлом. Гэтае святло выпраменьвае музыка Фларыяна Міладоўскага, Напалеона Орды, Каэтана Крашэўскага, Міхала Ельскага, у творах якіх можна знайсці выразныя паралелі з сачыненнямі Міхала Грушвіцкага. І хоць належнае даследаванне жыцця і творчасці гэтага кампазітара яшчэ наперадзе, ужо сёння можна сказаць, што яны складаюць яркую старонку музычнага мінулага Беларусі.

P.S. У красавіку бягучага года ў Ракаве вось ужо другі раз адбыўся рэгіянальны фестываль-конкурс фартэпіяннай музыкі імя Міхала Грушвіцкага. А гэта значыць — імя і творы кампазітара вярнуліся з небыцця і будуць жыць. ■

The July issue of *Mastactva* magazine opens with a series of publications under the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural life of Belarus are discussed by: **Mikhas Tsybulski** (exhibitions of the watercolorist Ivan Staliarow at the Vitsiebsk Art Museum and the Magiliow P.Maslenikaw Art Museum dedicated to the artist's 90th birthday anniversary, p.4), **Ales Sukhadolaw** (exhibition of non-figurative art «Another Reality» at the Belarus National Library, p.6), **Tattsiana Mushynskaya** (project of the Belarusian Music Theatre «The Ball at Sofia Halshanskaya's» at the State Museum of Vernacular Architecture and Mode of Life, p.8), **Liudmila Sayankova** (the Week of Contemporary Japanese Film in Minsk, p.10), **Volga Brylon** (p.12) and **Dzianis Martsinovich** (p.13) (Imre Kalman's *Mister X* staged by Hanna Matornaya at the Belarusian Academic Music Theatre — two views of the event), **Darya Amialkovich** (victory of the Belarusian documentary *Games of Parallel Worlds, or Our Reply to Amsterdam* at the 11th Krasnogorye International Film Festival in the Moscow Region, p.14), **Alena Malchewskaya** (master class «Documentary Theatre: Technologies» at the Centre of Belarusian Dramaturgy and Directing, p.16), **Liudmila Gramyka** (Shakespeare's *Macbeth* staged by Valery Anisienka at the Yakub Kolas National Theatre, p.18).

The *Dramatis Personae* rubric introdues Aliaksander Lenkin — one of the recognized leaders of animation in Belarus (***The Luminous Director***, p.20; interviewed by **Anatanina Karpilava**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

Valiantsin Piepialiayew prepared a review of the round-table discussion of the topic «Theatre. Business. Society», which was held within the framework of the international project «Natallia Gaida Invites» carried out by the Belarusian Academic Music Theatre (***Theatre + Market?***, p.24).

Zhanna Lashkievich talks about the first international festival «Puppets Above the Nieman», which was set up and run by the Grodna Puppet Theatre (***A Box with a Secret***, p. 29).

On the eve of its 75th anniversary, the Belarusian State Puppet Theatre renewed the activities of the Creative Laboratory, which worked again this year in Minsk. **Liubow Dziomkina** analyzes the first results of its activities (***Research Experience***, p.31).

The art critic **Tattsiana Garanskaya** concentrates her attention on the Chernobyl theme in the creative work of the painter Uladzimir Gardzieyenka (***Roots Without Soil***, p.34).

The *Parallels* rubric offers an account of the prestigious «Golden Mask» theatre competition. **Liudmila Gramyka** shares her impressions of this year's shows (***Find Three Distinctions***, p.38).

The following two publications appear under the *Cultural Layer* rubric.

Nadzieya Usava relates the story of the identification of the model portrayed by the Polish artist Boleslaw Czedokowski. The portrait belongs to the collection of the National Art Museum of Belarus (***The Lady of the Maltese Order***, p.42).

Sviatlena Niemagai reviews the creative work of the composer Mikhal Grushvitski, whose name was rescued from oblivion through the efforts of musicologists and regional ethnographers (***The Composer from Vyganichy and Rakaw***, p.44).

The issue closes with the *Marks of Time* rubric. Returning to Tattsiana Tsiuryna's article on the production of J.Offenbach's *The Tales of Hoffmann* published in the July 1983 issue of *Mastactva Belarusi*, **Tattsiana Mushynskaya** shares her own impressions of the production and talks about the destinies of the performers of the main parts (***The Belarusian Hoffmanniada***, p.48).

Беларуская «Гофманіяда»

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Роўна тры дзесяцігоддзі таму, у сёмым нумары «Мастацтва Беларусі» за 1983 год, быў надрукаваны артыкул Таццяны Цюрынай пра апошнюю сталічную прэм'еру — «Казкі Гофмана» Жака Афенбаха, якія былі пастаўлены на сцэне Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра оперы і балета.

Той спектакль добра памятаю. Ён азадачваў, нечым раздражняў, чапляў нязвыкласцю і доўга заставаўся ў памяці. «Казкі Гофмана» давалі шмат падстаў для роздуму. Жак Афенбах, класік французскай аперэты, — аўтар больш як 100 музычна-тэатральных сачыненняў. І тады, і цяпер яны прываблiваюць злабадзёнными сюжэтамі, прыгажосцю партытур, прасякнутых дасціпнымі рытмамі і мелодыямі. «Казкі», акрэсленыя аўтарам як фантастычная опера, лічацца адным з лепшых сачыненняў Афенбаха. Яны нібыта распадаюцца на тры сцэнічныя навелы, самастойныя, але аб'яднаныя вобразам паэта Гофмана і яго антаганіста Ліндорфа.

Цікава, што «Казкі Гофмана» тройчы былі ўвасоблены на мінскай сцэне. Упершыню — больш як 100 гадоў таму гастрольнай трупай Казанска-Саратаўскага опернага таварыства. Потым — нашым Тэатрам оперы і балета ў чэрвені 1941-га, напярэдадні вайны. А на пачатку 1980-х твор Афенбаха з'явіўся на афішы Опернага па ініцыятыве дырыжора Таццяны Каламійцавай і пацвердзіў, што эксклюзіўнасць рэпертуару — сведчанне самабытнасці калектыву. Рэжысёрам выступіў Юрый Аляксандраў, тады малады пастаноўшчык, а цяпер адна з найбуйнейшых фігур у расійскім музычным тэатры. З нагоды прэм'еры крытыка пісала пра выразную пастановачную канцэпцыю, пра тое, што «Казкі» ўражваюць «незвычайным светам мастацкіх вобразаў, фантастычнай і ўзнёслай атмасферай дзеяння…»

Партыю Гофмана, які бачыць рэчаіснасць не ў рэальным святле, а расквечаную паэтычнай фантазіяй, спяваў адзін з вядучых салістаў тэатра экспрэсіўны Уладзімір Экнадыёсаў. У лібрэта оперы вобраз дарадцы Ліндорфа існаваў асобна ад вобразаў ведзьмара Дапертута, оптыка Капеліуса, доктара Міракля. У мінскім спектаклі ўсе яны паўставалі рознымі ўвасабленнямі Ліндорфа, так бы мовіць, злога генія паэта. Адначасова ўзмацнялася фантасмагарычнасць спектакля, зло выглядала шматабліччым і амаль непераможным. Ліндорфа і вытворных ад яго персанажаў спяваў Юрый Бастрыкаў, уладальнік прыгожага барытона, артыст, які для кожнага персанажа знаходзіў адметны сцэнічны малюнак, пластыку і непаўторны тэмбр.

Ярка былі абмаляваны і жаночыя вобразы. Людміла Колас выконвала партыю абаяльнай лялькі Алімпіі, якую Гофман прымае за жывую істоту. Ніна Казлова ўвасабляла куртызанку Джульету, якую паэт успрымаў як сімвал кахання. Наталля Кастэнка выходзіла на сцэну ў ролі спявачкі Антоніі, трапяткой і асуджанай на хуткую смерць. Лялька, куртызанка, спявачка… Тыя гераіні выглядалі як розныя грані аднаго загадкавага жаночага абліччa.

Як жа склаўся творчы лёс пастановачнай групы і выканаўцаў галоўных партый гэтага эфектнага і шматзначнага спектакля пачатку 1980-х? Таццяна Каламійцава памерла ў сярэдзіне 90-х гадоў. Пазалетась мы развіталіся з Юрыем Бастрыкавым.

Дырыжор Уладзімір Машэнскі зрабіўся святаром і прысвяціў сябе служэнню Богу. Людміла Колас цяпер прафесар і загадчык кафедры оперных спеваў нашай Акадэміі музыкі. На сцэне ў вядучых партыях выступаюць яе вучаніцы — Настасся Масквіна, Таццяна Гаўрылава, Таццяна Траццяк. Ніна Казлова, праспяваўшы вядучы сапранавы і мецца-сапранавы рэпертуар, з'яўляецца цяпер дырэктарам трупы салістаў оперы. Наталля Кастэнка ў сярэдзіне 90-х з'ехала ў Германію і да нядаўняга часу выступала ў адным з тамтэйшых оперных тэатраў. Уладзімір Экнадыёсаў амаль два дзесяцігоддзі быў вядучым і надзвіва запатрабаваным салістам тэатра. Лірыка-драматычныя тэнары — каштоўнасць надзвычайная! Іх шукаюць па ўсіх трупах, шануюць і берагуць. Яны — героі-каханкі, без якіх не абыдзецца ніводны класічны ці сучасны оперны спектакль.

У гісторыі айчыннай музычнай сцэны «Казкі Гофмана» засталіся яркай і прыкметнай пастаноўкай. Нездарма музыказнаўцы сцвярджалі, што спектакль «пашырыў жанравы дыяпазон, унёс жывы струмень у тэатральнае жыццё Мінска і Беларусі, адзначыў новыя творчыя магчымасці опернай трупы». ■



«Казкі Гофмана» Жака Афенбаха.
Уладзімір Экнадыёсаў (Гофман).
1983.

мастацтва

ІНДЭКС 74958. КОШТ 30 000 РУБЛЁЎ.

ISSN 0208-2551



Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі працягвае выпрацоўваць новы фармат. Спектакль «Бегчы з Эльсінора, альбо Гамлет навыварат» па п'есе Віктара Понізава зроблены ў вастраэпатажнай манеры. Дыялог з класікай вядзецца з пазіцыі разняволенага постмадэрну. Рэжысёр з Украіны Сяргей Паўлюк разам з акцёрамі РТБД, здаецца, пераступае цераз усе існуючыя ў беларускім тэатры табу. Рэцэнзію на спектакль чытайце ў наступным нумары «Мастацтва».

На здымку: Кірыл Навіцкі ў ролі Гамлета.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.